Allgemeine musikalische Zeitung

Friedrich Chrysander, Joseph Müller

Digitized by Google

Digitized by Google

Allgemeine

Musikalische Zeitung.

Unter Mitwirkung von

S. Bagge in Basel, E. F. Baumgart († in Breslau, G. Becker in Lancy, H. Bellermann in Berlin, C. von Brenck in Wien, H. Deiters in Düren, M. W. Drobisch in Leipzig, Im. Faisst in Stuttgart, A. Gehring in Wien, G. G. Gervinus († in Heidelberg, B. von Gugler in Stuttgart, F. von Holstein in Leipzig, G. Jacobsthal in Wien, Carl Israel in Frankfurt a. M., L. Kayser in Heidelberg, E. Krüger in Göttingen, C. Lindt in Frankfurt a. M., G. Nottebohm in Wien, W. Oppel in Frankfurt a. M., F. Pyllemann in Wien, R. E. Reusch in Köln, W. Rischbieter in Dresden, A. Ritter in Magdeburg, Fr. Stetter in München, L. von Stetter in Augsburg, R. Succo in Berlin, Fr. Thomae in London, G. von Tucher in München, S. Weiss in Wien u. A.

herausgegeben und redigirt von

Friedrich Chrysander (Januar bis Juni) und Joseph Müller (Juli bis December).

VI. Jahrgang.

(Mit einer Musikbeilage.)

Verlag von J. Rieter-Biedermann
in Leipzig und Winterthur.

1871.

Digitized by Google

Music
ML
5
.A45a

ser.3
v.6

Printed in The Netherlands
Reprint of the original edition
Amsterdam, Frits Knuf.

MCMLXIX

Digitized by Google

Inhaltsverzeichniss.

Grössere Aufsätze.

Bagge, S., Neue Gesang-Compositionen von Franz von Holstein. 517.
—— Herrn v. Bülow's Geständnisse. 609.
—— Compositionen von Julius Zellner. 679. 696. 711. 725. 742.
Baumgart, K. F., Mozart's Don Giovanni. Partitur-Ausgabe von Bernhard Gugler. 11. 35. 49.
Bellermann, H., A. E. Grell's sechzehnstimmige Messe. 145. 161. 177. 193. 214. 225.
—— XI Briefe von Kirnberger an Forkel, mitgetheilt von B. 529. 550. 565. 611. 625. 645. 661. 677.
Chrysander, Fr., Die Salbung David's. Oratorium von Ant. Deprosse. 3. 21.
Deiters, H., Dr. Carl Löwe's Selbstbiographie, beerbeitet von C. H. Bitter. 5.
—— Sinfonie in D-moll Op. 20 von Alb. Dietrich. 257. 273.
—— Weitere Schriften zu Beethoven's Jubiläum. 289.
—— Die Säcularfeier des Geburtstages Ludwig's von Beethoven in seiner Vaterstadt Bonn am 19. 21. 22. 23. Aug. 1871. 551. 596.
Droblasch, M. W., Ueber ein zwischen Alt- und Neuem vermittelndes Tonsystem. 769. 785.
—— Intervalle und Schwingungsverhältnisse der Töne. 801.
Gehring, F., Israel in Egypten von Handel, aufgeführt in Barmen. 26.
—— 45. niederrheinisches Musikfest in Köln am 28. 29. u. 30. Mai 1871. (A. d. Elberfelder Ztg.) 374. 390. 405.
—— Händelfest in London. (A. d. Elberf. Ztg.) 449. 465. 486.
Gervinus, G. G., Nomen et omen. Handel über Handel. 689. 705. 721. 737.
Heyse, Paul, Prolog zur Beethovenfeier in München am 17. Dec. 1870.
Krueger, Ed., Musikalisches Conversations-Lexicon, herausgegeben von H. Mendel. 1. Bd. 241.
—— Neue Claviersachen. Vocalsa. 166. 199. 234. 247. 265. 278. 294. 309.
—— Neue Sing- und Spielsachen. 618. 631.
—— Norissima für's Clavier. 752. 774. 789. 803.
Lindt, C., Beschreibung der grossen Concertorgel in der Town-Hall in Leeds. Erbaut von Gray und Davison in London. 817.
Mueller, Jos., Der italienische Musik-Verlag um 1700. (Index operum musicalium quae Bononiae impressa venduntur apud Marium Sylvanum.) 69.
Nottebohm, G., Beethovenians. Nachträge I—VI. (Siehe das Inhaltsverzeichniss unter »Beethovenians.«) 65. 86. 101. 266.
Oppel, W., Ueber neue Ausgaben älterer Musikwerke. 625.
Oppel, W., Das Clavier nach seinen Schatten- und Lichtseiten. 641.
—— Anfragen und Beurtheilungen von Compositionen für Pianof. zu 2 u. 4 Hdn. 823.
Pflander, Mittheilung über ein problematisches Clavierinstrument. 648.
Reusch, R. E., Die Pflege des Chorgesanges in Köln. 337.
Riechbieter, Wilh., Die Nebendreiklänge und Septimenaccorde in Dur und Moll. 305. 321. 341. 356.
Schelle, Ed., Von Dingelstedt bis Herbeck. Ein Rückblick auf die Oper in Wien. (A. d. Presse). 424. 442. 455. 475. 490. 501. 519. 537. 554. 586. 601.
Schlagintweit-Bahlmühlnski, Herm. von, Eine metallene Klangscheibe (Gong) aller musicher Construction. 344.
Spark, W., Ein musikalischer Ausflug nach Norddeutschland (im Juli 1870), aus »The Choir« übersetzt und mit Anmerkungen versehen von X. 457. 473. 693. 709.
Stettler, Fr., Die Beethovenfeier in München. 55.
—— Daniel François Esprit Auber. 513. 534.
—— Ueber G. Meyerbeer's Leben und Opern (nach Beuld). 545. 561. 577. 593.
Stettler, L. von, Ueber Joseph Haydn's Streichquartette, insbesondere im Arrangement für das Clavier zu vier Händen. 81. 97.
Thomae, Fr., Vier Mozart-Handschriften in der Bibliothek des British Museum in London. 481. 497.
Tucholka, G. von, Zur Musikpraxis und Theorie des 16. Jahrhunderts.
II. Die tonischen Elemente und die Temperatur. 129. 145. 166. 183. 196. 218. 230. 245. 262. Nachtrag. 436.
III. Die rhythmischen Elemente. 369. 385. 401. 417. 433.
Weiss, S., Zur Stimmbildungsmethode. 753.

Die **Aufführung** des Oratoriums »Samson« von Händel in Brüssel am 3. April 1871. (A. d. L'Independance Belge.) 261.
E. F. Baumgart's Leben und literarische Thätigkeit. I. Nekrolog (A. d. Schles. Ztg.) 633.
»Dornröschen.« Text von A. Levy, Musik von Lengert. 309.
Prithjof. Oper von den Gebr. Hopffer. 328.
Musikleben in Prag im Winter von 1870/71. 319. 394.
Rückschau. Uebersicht der im Jahre 1870 in Frankreich erschienenen Musikalien, musikalischen Schriften und neugegründeten musikalischen Zeitungen. 653. 699. 744. 760. 775. 791. 808.
Richard Wagner als Philosoph. (A. d. Augsb. Allg. Ztg.) 353.
Richard Wagner's neueste Broschüren. I. Ueber die Aufführung des Bühnenfestspieles »Der Ring des Nibelungen.« 408.

A.

Abert, J. J., Symphonie in C-moll in Leipzig aufgef. 749.
Agricola, Joh. Friedrich. Kirnberger über dens. 532.
Albrechtsberger, J. G., Douze Fugues pour le Clavecin ou l'Orgue. 664.
Alessi, Guglielmo, † in Bologna. 798.
Ali Hitsch-Hatsch, Oper von E. Heiter, Musik von S. Sechter. 606.
Allmers, Herm., Gedicht: Wenns Ostern wird am Tiberstrom, cp. von G. Vierling. 638.
Altona, Bericht über Kleinpaul's Orgelconcert. 747.
Amerika's musikalische Zukunft. 857.
Anzeigen, Literarische. 94. 718. 751. 796.
Apel, Joh. Aug., Aforismen über Rhythmus und Metrum. 190.
Artôt, Desirée, in Frankfurt a. M. concertirend. 30.
Assmann, Frl. Adele, Altistin aus Barmen. 123. 283.
Auber, Daniel François Esprit, von Fr. Stettler. 513. 534.
—— Rede von Alex. Dumas über A. 535.

Digitized by Google

Auber, Daniel Francois Esprit. Brief über A. in der N. fr. Pr. 535.
—— in Paris + und besuchtet. 478
Aufführung, über, griechischer Tragödien mit Musik von H. Laube. 137.
—— die, des Oratoriums »Samson« von Händel in Brüssel am 3. April 1876. (A. d. l'Indépendance Belge.) 281.
Augsburg. Berichte über den Oratorienverein 109. 121. 347. über musikal. Instrumente 666. über H. Porges. 685.
Ausgaben, über neue, alterer Musikwerke, v. W. Oppel. 625.
Autographen, musikalische. 318.

B.

Bach, Joh. Seb., Cantate »Eine feste Burg« in Köln aufgef. 377. — Cantate »Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit« in Berlin aufgef. 794.
—— Concert in G-dur f. Solo-Violine, 2 Flöten, Streichorch. u. Continuo, in Leipzig aufgef. 795.
—— Motette »Furchte dich nicht.« 107. — »Komm Jesu komm.« 604.
—— Passions-Musik nach Johannis, aufgef. in Frankf. a. M. 365, in Hamburg 285.
—— Passions-Musik nach Matthäus, aufgef. in Augsburg 343, in Berlin 249, in Hamburg 285, in Leipzig 267, in Wien 250.
—— Sechs Sonaten für Vcllo. m. Pfte. bearb. von C. G. P. Graedener. 4 Heft. Nr. 4 —3. Bespr. v. E. Krüger. 618.
Bagge, Selmar, Bericht über d. Orgelconcert des S. de Lange in Basel. 459.
—— Neue Gesang-Compositionen von Franz v. Holstein bespr. 517.
—— Herrn v. Bülow Gestandnisse. 609.
—— Compositionen von Julius Zellner bespr. 679. 696. 711. 725. 742.
Barbedette, H., Beethoven, sa vie et ses œuvres. Anzeige. 761.
Barmen. Bericht über Händel's »Israel in Egypten« 26. über Mendelssohn's »Elias« 730.
Barth, Rud., Op. 3. Vier Märsche f. Pfte. zu 4 H. bespr. von F. Pyllemann. 759.
—— Bearbeitungen des Op. 49 von L. van Beethoven, bespr. v. demselben. 744.
Bartholomew, W., The Eri King by Goethe, translation. 120.
Basel. Bericht über d. Orgelconcert des S. de Lange. 459.
Bassernaprüche, musikalische,=v Fr. Wieck. 136.
Baumgart, Dr. Expeditus Felix, Mozart's Don Giovanni. Partitur-Ausgabe von Bernhard Gugler. 17. 33. 49.
—— + in Salzburg. 609.
—— Sein Leben und seine literarische Thätigkeit. I. Nekrolog. (Aus d. Schles. Zeitg.) 633.
Bayreuth. Aufführung der »Nibelungen« von Wagner betreffend. 397.
Becker, Jean, (Florentiner-Quartett) in Hamburg 60. 74. 122. in Leipzig 733. in Wien 797.
Beethoven, L. van. Ein Brief an seinen Neffen 24. ein Brief an die Gesellschaft der Musikfreunde zu Wien. 134.
—— Concert in Es-dur f. Clavier, in Bonn aufgef. 599. Conc. f. d. Violine 571.
—— Elegischer Gesang Op. 118, in Bonn aufgef. 599.
—— Einleitung, Recitativ u. Arie des Florestan aus d. 2. Acte der »Leonore.« 408.
—— Missa solemnis in Zürich aufgef. 306, in Bonn. 583. D-dur-Messe in Hamburg aufgef. 839.
—— Ouverture »Die Weihe des Hauses.« 254.
—— Ouv. zu Leonore II. 596. — Ouv. zu Coriolan. 598.
Beethoven, L. van. Phantasie für Clavier, Orch. u. Chor, in Bonn aufgef. 597.
—— Zwei leichte Sonaten f. Pfte. Op. 49. Für Pfte. u. Violine od. Vcllo. u. als Trios f. Pfte., Viol. u. Vcllo. bearb. von Rud. Barth, bespr. von F. Pyllemann. 744.
—— Sonate f. Violoncello. Op. 69. Ueber eine Stelle derselben von W. Oppel. 25.
—— Symphonie en ré 202. 599. — in C-moll. 583. — Neunte S. Ein Programm v. L. Hoffmann. 72. Eine Textberichtigung. Rich. Wagner's berichtigt von Hanslick. 38. — Aufführungen derselben 378. 600. 811.
—— als Patriot. Das Festspiel von J. Rodenberg zu der Dresdener Beethovenfeier. 170.
—— Die Pariser Kanone Beethoven. 109.
Beethovenhaus, Von G. Nottebohm. Nachtrage. I. Ein Stammbuch B.'s. 65. 266. II. Die Variationen Op. 44. 86. III. Goethe's Erl-König von B. componirt? 86. IV. Das Quartett von 1799. 87. V. Die Bagatelle Op. 119. Nr. 11. 88. VI. Skizzen zum Pianoforte-Concert in G-dur und zur Symphonie in C-moll. 161.
Beethovenplatz, Von G. Nottebohm. Schaller in Pest zurückgewiesen. 157. Beethoven-Photographien. 41. 106.
Beethovenfeier in Bonn am 17. Dec. 1870. 12. überblick über die Feier am 16.—23. Aug. 1874 (von Dr. H. Deiters) 581. 596. — in Bremen 381. — in Breslau 445. — in Frankfurt a. M. 29. — in Göttingen 333. — in Karlsruhe. 29. — in Leipzig 59. 75. — in München. Prolog von Paul Heyse 1. Bericht von Fr. Stoltze 55. — in New-York in der Liederkranz-Halle 45. — in Salzburg 609. — in Stuttgart 25.
Beethoven-Jubiläum. Journal-Artikel. 60. — Weitere Schriften zu B.'s Jubiläum von Dr. H. Deiters. 289.
Beethovenliteratur. 289. 572. 761.
Bellcnay, Jul. von, Op. 6. Fünf Charakterstücke f. Pfte. bespr. v. E. Krüger. 201.
—— Op. 7. 8. 9. bespr. v. demselben. 234.
Bellermann, H., A. E. Grell's sechzehnstimmige Messe bespr. 145. 161. 177 193. 214 225.
—— Rec. von C. B. Bischoff Op. 16. Geistliches Abendlied. 326.
—— Rec. von Wierling Op. 38. Wenn's Ostern wird am Tiberstrom. 438.
—— Briefe von Kirnberger an Forkel. Mitgetheilt. 529. 550. 565. 614. 628. 645. 661. 677.
—— Literar. Note 874. — Berichte aus Berlin siehe unter Berlin, Chiffre B.
Bellingrath-Wagner, Frau, in Köln concert. 408.
Benda, Georg und Joseph. 616. 617.
Bennett, Sterndal W. Phantasie-Ouverture zu Moore's »Paradies u. Peri,« in Prag aufgef. 395.
Berlin. Berichte aus B. Akademische Hochschule für Musik. 798. — Chor d. Thomasschule. 588. — Otto Dienels Orgelvorträge. 651. 760. — Domchor. 106. 730. — Gesangsvorstellung im Kgl. Opernhaus. 478. — Gesangsverein im Grauen Kloster. 220. — Grell's Geburtstag. 731. — Hoftheater unter Fr. Wilhelm IV. und v. Laube. 137. — Prof. Joachim 43., seine Quartett-Soireen 12. 761. 747. 761. 794. — Oper. 558. 621. — Orgelconcert in d. Parochial-Kirche. 667. — Disposition der Orgel in der Parochial-Kirche. 691. — Rückblick auf d. Kgl. Theater. 302. 319. 414. — Fanny Schindelmeisser's Clavierschule 589. — Singakademie. 12. 220. 249. 557. 604. 652. 794. — Stern'scher Gesangverein. 748. 811. — Symphonie-Kapelle. 541. 716. 779. 815. — Rich. Wagner's Empfang. 314. — Ueber B.'s musikal. Zustände von Dr. W. Spark. 674. 693. 709. — Conc. von Iga. Brüll. 829.
Berlioz, Hector. Memoires Paris 1870. Anzeige 609. — Son Oeuvre par Georges de Massongnes 810.
Bets, Opernsanger aus Berlin, in Hamburg. 155.
Beule, Ueber Meyerbeer's Leben und Opern uberh. von Fr. Stettler 545. 561. 577. 593.
Bischoff, C. B., Op. 16. Geistliches Abendlied. Bespr. von H. Bellermann. 326.
Bitter, C. H., Löwe's Selbstbiographie. Bespr. von H. Deiters. 3.
—— Ueber Gervinus-Handel u. Shakespeare,« beschäftigt von Gervinus, siehe Gervinus Handel über Handel
Blanc, Adolph, siehe Lettre a Ad. Blanc. 761.
Bock, Emil, Musikvereieger, + in Berlin. 269.
Boettger, Johann, Violinist. 614.
Böie, Heinr., Op. 24. 32. Lieder für die Jugend, bespr. von E. Krüger. 631.
—— Op. 33 u. Lieder, bespr. v. ds. 632.
Bologna. Aufführung von Wagner's »Lohengrin.« 750.
Bonn, Berichte aus. Beethovenfeier am 17. Dec. 1870. 12. Säcularfeier am 16—23. Aug. 1874. 525. 581. 596. Beethovenverein. 701. 811. — Abonnement-Concerte 109. 123. 172. 748. — Kammermusik 43. 92. — Friedens-Fest 1871. — Hermesdorf's Concert. 221. — Rhein. Sängerfest 459. 508. — v. Wasielewski. 636. 701.
Bon, Pierre. Cours de musique theorique et pratique. 808.
Bot, J. Violinist aus Hannover. 109.
Bouelius, Sangerheirath aus Graz. 460.
Brahms, Johannes, Ave Maria Op. 12. 779. Lieder. 123. — Pianoforte-Concert Op. 15. Ein Urtheil über dasselbe von E. Schelle 94. in Bremen gespielt 350, in Zürich 254. — Quartett f. Piano. Viol., Allo. Vello. Op. 25 in As-dur. 334. — Deutsches Requiem. 330. 337. 349. — Rhapsodie aus Goethe's Harzreise, beurtheilt von E. Schelle 317, in Bremen aufgef. 780. — Schicksalslied in Karlsruhe aufgef. 729. — Triumphlied nach Offenbarung Johannis in Bremen aufgef. 349.
Brambach, C. Jos., »Alcestis« Ouverture u. Cantate f. Soli, Chor u. Orch., in Bonn aufgef. 599. — Sextett f. Clavier m. Streichinstr. 172.
Brandes, Frl. Emma, Pianistin. 123. 203. 236. 748. 796.
Bremen, Berichte aus. 349. 381. 780.
Breslau, Berichte aus. 412. 413. 427. 445. 636. 731.
Breunung, Ferd., Symphonie in Es-dur, in Köln aufgef. 763.
Brosh, Mat., Frühjof-Sage. Cantate, in New-York aufgef. 494. — »Loreley« in Wien angenommen. 442.
Bruckner, Anton, Organist a. Wien. 573. 622.
Bruell, Ignaz, Pianist a. Wien. 779. 829.
Bruenn, Berichte aus. 142 (Rechenschaftsbericht des Musik-Vereins). 731. 794.
Brüssel. Aufführung von Handel's Samson. 281.
Brunner, Eduard. Op. 4. 5. 6. bespr. von E. Krüger. 200.
Bryennius, Manuel. Harmonik. 190.
Buchholz & Diebel, Musikalienhandl. »Zum Beethoven« in Wien. 77.
Buelow's, H. v., Gestandnisse (Nekrolog Carl Tausig's. von S. Bagge. 609.
Burenne, Frl. Henriette. 173. 206. 253.
Burns, Rob., »Ye banks o' Doon.« 152.
Buths, Julius, Conservatorist in Köln. 526.
Byzantinisches Musiksystem. 190.

C.

Cadenzen, über. 824.
Caecilien-Verein. Allgemeiner deutscher in Eichstatt. 604.

Digitized by Google

Caldara, Ant., »Maria salve lastare« 107.
Carola, Frl. Natalie, in Frankfurt a. M. concert 252.
Cassel, Rückblick auf d. Kgl. Theater 302. Concerte. 748. 749. 780.
Cavata, Cavato. 629.
Chopin, Fred. Themat. Verzeichniss seiner Instrumental-Compositionen. 270.
Choral, über den. 370.
Chorgesang. Pflege des Chorgesanges in Köln. 337.
Christ, Prof., Ueber die Harmonik des Manuel Bryennius o. d. System der byzantinischen Musik. 190.
Chrysander, Fr., Bespr. von Ant. Deprosse: »Die Salbung David's« Oratorium. 3. 21.
—— Auf welche Art Herr Professor Handick sich Originalmanuscripte besieht. Eine Berichtigung seiner Textberichtigung Wagner's zu der Neunten Symphonie abermals berichtigt. 38.
—— Bespr. von L. Hoffmann: Ein Programm zu Beethoven's Neunter Symphonie. 72.
—— Bespr. von J. Haydn: Salve Regina f. Chor u. Solostimme. 113.
—— Bespr. von J. Müller: Die musikalischen Schätze zu Kolmberg. 2. Lfg. 115.
—— Sein Rücktritt von der Redaction dieser Zeitung. 417.
Clausnes, Wilh., Op. 4. Acht Charakterstücke, bespr. von E. Krüger. 200.
Clavier, Das, nach seinen Schatten- und Lichtseiten, von W. Oppel. 641.
Clavierinstrument. Mittheilung über ein problematisches Cl. von Pfl ander 649.
Clementi, Toccata, transcrite et dogitée par Ant. Rée, bespr. v. W. Oppel. 824.
Comettant, Oscar, Les Musiciens, les philosophes et les gaîtés de la Musique en chiffres Anzeige. 809.
Compositionen für Gesang besprochen 113. 145. 153. 161. 177. 193. 214. 225. 231. 247. 265. 278. 294. 309. 326. 338. 357. 615. 631.
—— für Orchester: 257. 273. 725. 742. 791. 807.
—— für die Orgel: 454. 470.
—— für Pianoforte zu zwei und vier Hdn.: 188. 199. 615. 631. 648. 664. 680. 696. 757. 759. 760. 774. 789. 805. 823. 825.
—— für Pfte. u. Violine: 152. 631. 698. 728. 744.
—— für Pfte. u. Vcllo.: 615. 698. 744.
—— für Pfte., Viol. u. Vcllo. 711. 744.
Confrérie de St. Julien des ménétriers. 809.
Consonanzen und Dissonanzen, siehe G. v. Tucher, zur Musikpraxis etc. II.
Conversations-Lexicon, Musikal., v. H. Mendel. 1. Bd. Bespr. von E. Krüger 241.
Cossmann, Bernhard, Cellist. 74. 76. 732. 764.
Costa, Sir Michael, Dirigent des Händelfestes in London. 451.
Czerwinski, Guill., Op. 8. La Plainte chanson sans paroles p. Piano, bespr. von E. Krüger. 758.

D.

Damcke, B. Op. 44. Grosse Sonate f. Pfte zu 4 Hdn. bespr. von W. Oppel 825.
—— Op. 52. Suite f. Pfte bespr. von E. Krüger 825.
Damrosch, Dr. L., in New-York Dirigent 413.
Darmstadt, Bericht aus, 298 (Conc. von Schenermann u. Hill). 701 (Theaterbrand).
David, Felicien, »Die Wüste,« in Prag aufgef. 252.
—— Ferdin., Concertmeister in Leipzig, sein Spiel. 141. 749.
Decker, Frl. Hedwig, in Berlin. 12. 250.
Deiters, Dr. Herm., Bespr. von Dr. Carl Löwe's Selbstbiographie, bearb. von C. H. Bitter. 5.
—— Die 100j. Geburtstagsfeier Beethoven's in Bonn am 17. Dec. 1870. 12.
Deiters, Dr. Herm., Bespr. von Alb. Dietrich Op. 20. Sinfonie in D-moll. 257. 273.
—— Weitere Schriften zu Beethoven's Jubiläum. 289.
—— Die Säcularfeier des Geburtstages Ludwig's van Beethoven in seiner Vaterstadt Bonn am 20. 21. 22. 23. Aug. 1871. 581. 596.
Demunck, Cellist aus Weimar. 686.
Deppe, Ludwig, Dirigent der Symphoniecoucerte in Berlin. 541. 716. — Ouverture zu »Zrinv.« 779.
Deprosse, Anton, Op. 30. Die Salbung David's. Oratorium in 3 Thln., bespr. von Chrysander. 3. 21.
—— Op. 32. 3 Lieder bespr. von E. Krüger. 632.
Derffel, Joseph, Steiermärk. Ländler, bespr. von E. Kruger 199.
Dessoff, Dirigent der philharm. Concerte in Wien 284. 781.
Diabelli, Anton, Denktafel auf D. in Mattsee. 652.
Dienel, Otto Orgelvorträge in Berlin 651 700.
Dietrich, Albert, Op. 20. Symphonie in D-moll, bespr. von Dr. H. Deiters. 257. 273.
—— aufgeführt in Dresden 124, in Frankfurt a. M. 237, in Hamburg 74.
—— Anton, Beethoven's Portrait. 43.
Dingelstedt, v., Opern-Director in Wien. Siehe Schelle, E. Von Dingelstedt bis Herbeck.
Doerffel, Alfred, Literar. Verzeichniss der im Druck erschienenen Tonwerke von Robert Schumann. Anzeige. 270. 286.
Dornröschen, Text von A. Levy, Musik von Langert. 209.
Dortmund, Bericht aus. 794.
Dresden, Berichte aus, 46 (Thatigkeit der Hofbühne im J. 1870). 124. 237. 252. 589 (Neubau des Theaters).
Drobisch, M. W., Ueber ein zwischen Allem und Neuem vermitteltes Tonsystem. 769. 785.
—— Intervalle und Schwingungsverhältnisse der Töne. 801.
Dub, F., Berichte aus Prag. 205. 252.
Du Manoir, Die Dynastie der D. 808.
Dumas, Alex., aber Auber. 535.
Dupont, Aug., spielt sein Clavierconcert in F-moll in Köln. 172.

E.

Eberle, Karl Ludwig, † in München. 158.
Eckert, Karl, Musik zu Rodenberg's Festspiel »Die Heimkehr.« 478.
Eichstätt, Bericht über die 3. Versamml. d. Allgem. deutschen Cäcilien-Vereins. 604.
Eitner's, Rob., Wissenschaftlichkeit. 60.
Elemente, die tonischen und die rhythmischen und die Temperatur, siehe G. v. Tucher, Zur Musikpraxis etc. II. III.
Engelbrecht, Präludium f. d. Orgel. 667.
Erikönig-Literatur, zur, von Müller. 120.
Ernst, Louis Constant, † zu Clermont. 653.
Ersfeld, Christian, Schüler David's. 93.
Esser, Operndirigent in Wien. 537.
Esslingen, Bericht aus. 604.

F.

Fasch, Carl Friedrich Christian. 646.
Fehrman, Frl. Cora, aus Richmond. 668.
Feigeri, Elie M., Fantaisie Alpestre pour Orgue, bespr. von B. Sicco. 454.
—— La Plainte de Philomèle Nachtigallklage p. le Piano, bespr. von E. Krüger. 758.
—— Fantaisie p. le Piano, bespr. von ds. 758.
Fétis, Franc. Joseph, † zu Brüssel. 240.
Fischer, Franz f. d. Orgel. 667.
Fliess, Bernhard. 663.
Flotow, F., »Sein Schatten« (1 Ombre), in Wien aufgef. 782.
Foerster, Emanuel, Schüler Beethoven's, † in Triest. 796.
—— Dr. Prof. am Conserval. der Gesellschaft der Musikfreunde zu Wien. 446.
Fogliano, Lodovico, 169. 183.
Forkel, Nic., siehe Briefe von Kirnberger an Forkel, mitgetheilt von Bellermann.
Frankfurt a. M. Berichte aus. 38. Jahresbericht der Mozart-Stiftung. 13. — Beethovenfeier. 29. — Cäcilien-verein. 29. 203. 365. 636. — Rühl'scher Verein. 29. 303. 365. 731. — Museumsconcerte. 29. 203. 236. 251. 365. 717. 732. — Kammermusik. 29. — Walker'sche Concertorgel. 685.
Frankreich. Uebersicht der im J. 1870 in F. erschienenen Musikalien, musikal. Schriften und neugegründeten musikal. Zeitungen. 653. 699. 744. 760. 775. 791. 808.
Frithjof, Oper von den Gebr. Hopffer, in Berlin aufgef. 328.

G.

Gade, Niels W. »Comala« in Leipz. aufgef. 763. — Op. 5. Symphonie in C-moll. 295. 405. — 6 Symph. in G-moll. 45.
Gallay, J., siehe Le Mariage de la Musique avec la dance. 808.
St. Gallen. Der evangel. Kirchengesang zu St. G. 80. — Singgesellschaft zum Amlitz. 90. 104.
Gehring, Dr. Franz, Bericht über die Aufführung des »Israel in Egypten« von Handel in Barmen. 20.
—— Berichte aus Bonn über die Friedensfeier 202, aus Köln 140. 172. 330 (Brahm's Requiem).
—— 48 niederrhein. Musikfest in Köln am 28. 29. u. 30. Mai 1871 (A. d. Elberfeld. Ztg.) 374. 390. 405.
—— Handelfest in London. (A. d. Elberfeld. Ztg.) 449. 465. 486.
Gemeindegesang, der kirchliche. 372.
Genf, Bericht aus, über die musikal. Zustände. 811.
Genossenschaft, Deutsche, dramatischer Autoren und Componisten. 414. 636.
Gerber, Carl, Op. 13. Lyrische Improvisationen f. Pfte. bespr. von E. Krüger 187.
—— Op. 15. bespr. von ds. 187.
—— Op. 18. Ländler-Improvisationen f. Pfte. bespr. v. ds. 759.
Gernsheim. Bericht aus d. N. fr. Presse über den Vortrag seiner Compositionen in Wien. 44
Gervinus, Georg Gottfried, Nomen et omen. Händel über Handel. 689. 705. 721. 737.
—— † in Heidelberg. 206. — Prof. Röder üb. G. 238.
Gesangsprüfung in Wien. 558.
Gesellschaft, die, der Musikfreunde des Oesterr. Kaiserstaates u. ihr Conservatorium. Von C. F. Pohl. 133.
Geyer, A., Domsänger in Berlin. 249.
Gleichauf, F. Xav., Bearbeitungen der Haydn'schen Quartette au 4 H. 97.
Gloucester, Musikfest in. 525.
Gluck, Chr., Ritter v., »Armides Oper, in Wien aufgef 734; »La Contessa del Numi« Fragment 286, Ouv. zu sighigenie in Aulis 377, G.'s Colosseumfeste in München 77, Lettres de Gluck 744
Goettingen, Sassenbericht aus, 332.
Goetzinger, Ernst, Literaturbeiträge aus St. Gallen. Angez. von Mr. 89. 104.
Goldmark, Carl, Op. 10 u. 18. Lieder, bespr. von E. Krüger. 294.
—— Op. 19. Scherzo für Orch. bespr. von ds. 807. G.'s Aufführungen desselben in Leipzig 718. in Prag 395, in Wien 284.
Goldschmidt, Sigmund, Etude f. d. Pfte. bespr. von W. Oppel. 824.

Digitized by Google

Gong, eine indische Kiengscheibe. 344.
Gotthard, J. P., Op. 61. Sechs Stücke in Tanzform f. Pfte. zu 4 Hdn., bespr. v. F. Pyllemann. 760.
Gotthold, Fr. Aug., Seine musikal. Bibliothek in Königsberg in Pr. 115.
Goudimel, Claude, Pseaume 42 «Quemadmodum cervus». 433.
Gounod's Ville bei Paris. 14.
Graadener, C. G. P., siehe Bach, Joh. Seb., 8 Sonaten f. Vcllo. m. Pfte. beurb. 618.
—— Op. 38. 39. Mehrstimm. Gesänge, 3 Marienlieder, bespr. v. E. Krüger. 619.
—— Hymnen. Op. 5. Stimmungen, Sechs Klavierstücke, bespr. von F. Pyllemann 646, von E. Krüger. 774.
—— Capriccio in F-dur. 60.
Gray und Davison in London, Erbauer der Concertorgel in d. Town-Hall in Leeds 817
Graz. Saisonbericht aus G. 460. 590.
Greger, Bassist e. Darmstadt. 731.
Greil, A. E., Missa solemnis sensu denis vocibus decantenda. Von H. Bellermann bespr. 145. 161. 177. 193. 214. 225.
—— G.'s Geburtstagsfeier 1874. 731.
Grimm, J. O., Suite in Canonform f. Streichinstr. 830.
Grisar, Albert, Etude artistique par Arthur Pougin. Anzeige. 791
Grunefeld, Alfred, Pianist in Prag. 526.
Guenther, Hermann Franz, Dr., † in Leipzig. 126.
Gugler, Bernh., Mozart's Don Giovanni. Partiturausgabe. Bespr. von Dr. E. F. Baumgart. 17. 33. 49.
Guimet, Emile, Le Musique populaire. Anzeige. 761.
Guy de Charnacé: Les Compositeurs français et les théâtres lyriques subventionnés. Anzeige. 745.
—— siehe Lettres de Gluck et de Weber. 744.

H.

Haendel über Haendel. Von G. G. Gervinus. 689. 705. 721. 737.
—— L'Allegro ed il Pensieroso. Bericht über d. Aufführung desselben in Wien, in d. N. fr. Presse. 299.
—— Concert in E-moll f. Orchester in Wien aufgef. 44. (Berichi a. d. N. fr. Presse.)
—— Josua, in Köln aufgef. 391.
—— Israel in Egypten, aufgef. in Bermen 26, in Bremen 790, in London 486.
—— Jubilate, in Stuttgart aufgef. 204.
—— Judas Maccabeus, aufgef. in Bremen 381, in Frankf. a. M. 203, in Halle 526.
—— Krönungsanthem f. n. 1V, in Wien aufgef. 764.
—— Messias, aufgef. in Augsburg 347, in London 451.
—— Passionsmusik, in Stuttg. aufgef. 302.
—— Samson, in Leipzig aufgef. 174, in Brüssel 251.
—— Saul, in Hemeln an d. W. aufgef. 314.
—— Dettinger Te Deum aufgef. in Bonn 172. 202, in London 466, in Saarbrücken 573, in Stuttgart 204.
Haendelfest in London. 1871. Von Dr. Franz Gehring. 449. 465. 486.
Haeser, C., Op. 24. 2 Lieder, bespr. von E Krüger. 247.
—— Op. 28. 3 Lieder, bespr. v. ds. 248.
Halle, Berichte aus, 526. 558.
Halle, Carl, aus Manchester, Pianist. 252. 599.
Hallwachs-Heintz, Frau, Pianistin. 109.
Hamakers, Frl., in Brüssel concert. 282.
Hamburg, Berichte aus. Philharm. Concerte. 60. 72. 122. 204. 299 313. 812. 813; — Cäcilienverein 285. — Singakademie 155. 285. 829 — Quartett-Abende. 60. 74. 122. 829. — Concert von H. Schradieck. 205. — Theaterzustände. 30. 74. 122. 155. 285. 300. 334. 621. 790. 812. 813. — Ullmer's Concert. 812. — Der Senat will keine musikal Friedensfeier. 199. — Dr. Spark über H.'s musikal. Leben. 658. — Disposition der grossen Orgel in St. Jacobi-Kirche. 660.
Hameln an d. W., Bericht aus. 314.
Hannover, Berichte aus, 46. 302 (Theater). 795 (Merschner-Denkmal).
Hanslick, Prof. Ed., Auf welche Art Herr Prof. Hanslick sich Originalmanuscripte besieht. Meine Berichtigung meiner Textberichtigung Wagner's zu der Neunten Symphonie obermals berichtigt. 38.
—— über C. F. Pohl's Denkschrift über die Societät «Haydn». 316.
Hasel, J. E., Scherzo für Pfte., bespr. v. W. Oppel. 823.
Hasselt-Barth, Frl., Sängerin. 717. 731.
Haupt, Prof., Organist in Berlin. 674. 693.
Haydn, Jos., Concert f. Vcllo., in Leipzig aufgef. 686.
—— Jahreszeiten, aufgef. in Oldenburg 237, in Wien 316.
—— Salve Regina f. Chor u. Solostimmen, bespr. von Chrysander. 113.
—— Schöpfung, aufgef. in Berlin 12. 811, in Dresden 252, in Frankfurt a. M. 731, in Göttingen 333, in Leipzig 156, in Wien 316.
—— Ueber Haydn's Streichquartette, insbesondere im Arrangement für das Clavier zu vier Händen. 81. 97. — D-dur Quartett. Nr. 49. 12.
—— Symphonie Nr. 3. (Wüllner) C-dur. 173.
Heckmann, Rob., Violinist, concert. in Wien. 284. 762.
Hegar, Friedr. M., Director in Zürich. 253.
—— Seine Hymne «Musik.» 254.
Heim, Frl. Leonie, Pianistin aus Stuttgart. 763.
Hein, Jul., Festspiel «Barbarossa», Musik von B. Hopfler. 475.
Heise, P., Musik zu Henrick Ibsen's «Kongsemnerne». 286.
Hellmesberger, Dirigeot io Wien, sein letztes Concert. 250.
Hempel, Richard, Op. 2. 2 Chöre, bespr. von E. Kruger. 248.
Henning (in Briefen von Kirnberger berührt). 615.
Hepworth, W., Disposition der Domorgel zu Schwerin. 635.
Herbeck, Operndirector in Wien. Siehe Schelle, E. Von Dingelstedt bis Herbeck.
Herrmann, B. A., Director des Hamburger Theaters. 621.
Herther, Franz, ps. H. F. Günther. 126.
Hersberg, H. v., Dirigent des Domchores in Berlin. 106.
Hersogenberg, Heinr. v., Op. 9. Fantastische Tänze f. d. Pfte., bespr. von E. Krüger. 775.
Heyse, Paul, Prolog zur Beethovenfeier in München am 17. Dec. 1870. 1.
Hill, Carl, in Wien concert. 284.
Hiller, Ferdin., Aus dem Tonleben unserer Zeit. Neue Folge. Anzeige. 421.
—— Ludwig van Beethoven. Gelegentliche Aufsatze. Anzeige. 572.
—— Aufsatze zum Beethoven-Jubiläum. 61.
—— Vortrag in Düsseldorf über die Formen der Instrumentalmusik, mit besonderer Beziehung auf das Rondeau. 94.
—— Kritik des Gervinus'schen Buches «Handel und Shakespeare» beleuchtet, siehe Gervinus Handel über Hsodel.
—— «Israel's Siegesgesang» in Köln aufgef. 375.
—— Suite f. Clavier, Ouverture zu Schiller's Demetrius. 716.
—— Dirigent des 48. niederrh. Musikfestes in Köln. 375. — Dirigent des Beethovenfestes in Bonn. 592. — Concertirend in Berlin 716, in Bonn 13. 44.
Hochschule, akademische, für Musik, in Berlin. 795.
Hoessly, J. J., Ein Strausschen, f. Pfte., bespr. von E. Krüger. 771.
Hoffmann, L., Ein Programm zu Beethoven's neunter Symphonie, bespr. von Chrysander. 72.
Holstein, Franz von, Op. 20. 23. 24. 25, Gesangscompositionen, bespr. von S. Bagge. 517. — «Haideschenk» Oper, in München aufgef. 798.
Hopfter, Bernhard und Emil, «Frithjof». Oper, in Berlin aufgef. 328.
—— Bernh., Musik zu Julius Hein's Festspiel «Barbarossa». 475.
Horak, W. Emanuel, † zu Prag. 622.
Horanicze Oden aus Gleroen. 417.
Hornstein, Rob. von, Op. 37. 8 Lieder, bespr. von E. Krüger. 279.
—— Op. 38. 6 Lieder, bespr. v. ds. 280.
Huber, Christian u. Ferdinand, in St. Gallen. 104. 105.
Huber-Lohmann's Oper: «Die Rose vom Libanon», ein Urtheil über dieselbe in d. Illustr. Ztg. 78

J.

Jacobsthal, Gust., Die Mensuralnotenschrift des 12. u. 13. Jahrh., bespr. von E. Krüger. 150.
Jaehns, F. W., Carl Marie v. Weber in seinen Werken. Notiz 93.
Jantsch, Eduard, Op. 4. Album-Blätter, vier Clavierstücke, bespr. von E. Krüger. 777.
Jauner-Krall, Frau, Sängerin. 221.
Jelinek, Franz X., Abend-Scene im Alpenthal. Tongemälde f. d. Pfte., bespr. von E. Krüger. 777
Jensen, Gustav, Op. 2. 5 Klavierstücke zu vier Händen, bespr. von W. Oppel. 825.
Index operum musicalium quae Sononiae impressa vendantur apud Marinum Sylvanum. 69.
Instrumente, musikalische, 666.
Intervall, Das, in Tonsystem und Notenschrift der Töne von M. W. Drobisch. 801.
Joachim, Jos., Prof., 43. 139. 407. 597. 812.
—— Quartett-Soireen. 12. 701. 747. 761. 794.
—— Zur Amelie, 220. 407. 583. 702. 717. 780. 813.
Joaquin des Press. Erster Theil einer Motette «Praeter rerum seriem.» Musikbeilage zu Nr. 26. Sp. 401.
Jost, Franz, Verzeichniss sämmtlicher im J. 1870 erschienenen Musikalien. Anzeige 53.
Irische Melodien, bearb. von L. Schlosser 152, von Th. Vaue. 806.
Israel-Eggeling, Frau Anne, Sängerin. 733.
Israel, Carl, Disposition der Walcker'schen Concertorgel in Frankf. a. M. 585

K.

Karlsruhe, Berichte aus, 92. 285 (Beethovenfeier), 729 (Brahms Schicksalslied).
Kessler, J. C., Op. 95. Drei Tonstücke f. Pianof., bespr. von F. Pyllemann. 664
Kiel, Friedr., Quartett in A-moll. 12.
Kienast, Gustav, Text zu A. Déprose's Oratorium «Die Sulbana David». 3. 21.
Kindermann, Frl., Sängerin e. München 796.
Kirchengesang, evangel. in St. Gallen. 89.
Kirchner, Theodor, Pianist. 254.
Kirnberger, Briefe an Forkel. Mitgetheilt von H. Bellermann. 529. 550. 565. 614 628. 645 661 677.
Klangschuhe, eine metallene («Gong») eltindischer Construction. 344.
Kloss, J. F., Rücktritt von der Direction des Vereins zur Beförderung echter Kirchenmusik in Wien 669.

Digitized by Google

Koalbel, Victor Moritz. ✝ in Leipzig. 622.
Koelling, Adolph, Op. 2. Sonate f. Clavier u. Violine, bespr. v. E. Kruger. 631.
Koeln, Berichte aus, 140. 172. 330. 337. Deutsches Requiem von Brahms). 732. 761. — Joi. Buths a. Wiesbaden. 526. — Die Pflege des Chorgesenges in Köln. 337. 761. — 48. niederrh. Musikfest. 374. 390. 405.
Komm heiliger Geist Herre Gott. Melodie. 404.
Konradin, C. F., Op. 42. 3 Lieder, bespr. von E. Kruger. 235.
—— Op. 43. 3 Tenorlieder, bespr. v. ds. 235.
Konstantinopel, Bericht aus, 686.
Kopenhagen, Berichte aus, 286. 398. 428. 701. 732. 780. 795. 830 (✝ Rung).
Krancsevis, Dragomir, Violinist a. Wien. 511
Krause, Anton, Dirigent in Barmen. 27.
Krause, Emil, Op. 36. Sonate f. Pfte. u. Violine, bespr. von Pyllemann. 729.
—— Op. 34. Variationen über ein eigenes Thema f. d. Clavier, bespr. v. ds. 665.
Krause, Jul., Hof- u. Opernsanger in Berlin. 249.
Krebs, Marx, Pianistin, in New-York. 222.
Krebs-Michaleli, Frau, Sängerin in New-York. 192.
Krempelsetzer, Georg, ✝ in Vilshiburg. 414.
Kremser, Ed., Op. 14. bespr. von E. Kruger. 248.
Krill, C., Op. 6. 4 einst. Lieder, bespr. von E. Kruger. 278.
—— Op. 7 u. 8. 4 Duette f. Sopran u. Alt, bespr. v. ds. 279.
Krüger, Eduard, Bespr. von Mandel, II., Musikal. Conversations-Lexicon. 4. Bd. 241.
—— Bespr. von G. Jacobsthal. Die Mensuralnotenschrift des 12. u. 13. Jahrh. A. d. G. G. A., 526.
—— Anzeigen u. Beurtheilungen: I. Neue Claviersachen. 186. 199. II. Vocalie (ein- o. mehrst.). 234. 247. 265. 278. 294. 309. — Neue Sing- u. Spielsachen. 619. 631. — Novissima für's Clavier. 757. 774. 789. 805.
Kunstmusik, alte kirchliche, waltliche. 372. 373

L.

Labatt, Opern-Sänger in Wien. 555.
Lachner, Franz, Requiem f. Soli, Chor u. Orch., in Leipz. aufgef. 795.
Ladegast, Friedr., Orgelbaumeister; Disposition seiner Orgel in Schwerin. 635. Auszeichnung. 766.
La Mara, Ludwig van Beethoven. Biographische Skizze. Bespr. von Dr. H. Deiters. 291
Lambert, Joh. Heinr. 569.
de Lange, S. jr. Sonate op. het Koraal »Ane tiefer Noth schrei ich zu Dir, voor Orgel, bespr. v. R. Succo. 470.
—— Orgelconcert desselben in Basel 459, in Leipzig 542.
Langert, August, »Dornröschen«. 4. Aufführung in Leipzig. 209.
Lassen, E., Fest-Cantate zum Jubiläum der 25jährig. Concerte zu Jena, bespr. von E. kruger. 309.
Laube, H., Ueber das Berliner Hoftheater unter Friedr. Wilhelm IV., die Aufführung griechischer Tragödien mit Musik etc. (A. d. N. fr. Pr.) 137.
—— Ueber das Leipziger Theater. (A. d. N. fr. Pr.) 361.
Leeds, Concert-Orgel in der Town-Hall 817.
Leipzig, Berichte aus. Beethovenfeier. 50. 75. Charfreitagsaufführung. 266. — Dilettanten-Orchesterverein, 141. 781. — Enterpe. 622. 718. 763. 781. 813. — Genossenschaft dramatischer Autoren u. Componisten. 414. 636. — Gewandhaus-Concerte. 76. 93. 110. 140. 171. 221. 238. 266. 668. 686. 702. 719. 733. 749. 763. 795. 813. — Kammermusik. 77. 110. 155. 749. 763. 795. 830. — 8. de Lange's Orgelconcert. 542. — »Ossian's« Jubiläum. 189. — Reinecke, Kapellmeister. 302. — Reusmann's Oper »Gudrun«. 668. — Riedel'scher Verein. 76. 188. 460. — Singakademie. 156. — Symphonie-Concerte der Buchner'schen Kapelle. 92. 141. 781. 795. — Theater. 43. Lauke über dasselbe. 361. — Ullman-Concert. 733.
Leo, Leonardo. »Cain et Abel.« 628. »Cire riconosciuto.« 628. 646. Miserere 646.
Leschetitzki, Theodor, Pianist a. Petersburg. 668.
Lettre à Monsieur Adolphe Blanc. Sur le masque de chambre. Anzeige. 761.
Lettres de Gluck et de Weber trad. par Guy de Chantepie. Anzeige. 841.
Leukert, Ignaz, Op. 5. Ein Spaziergang am Abend. Idylle f. d. Pfte., bespr. von E. Kruger. 759.
Levy, Alex., Textdichter von Langert's Oper »Dornroschen.« 209.
Lewy, Richard, Oberinspector an der Oper in Wien. 538.
Lichtmay, Frau Louise in New-York. 413.
Lin, Frl. Erika, Pianistin. 781. 814.
Lindt, C., Beschreibung der grossen Concertorgel in der Town-Hall in Leeds. Erbaut von Gray und Davison in London. 817.
Listnski, Wytrosiav. Opern: »Ljubavi zioha.« 719.
Liszt, Franz, »Les préludes,« in Hamburg aufgef. 366. — Symphonisch. Dichtung »Orpheus,« in Wien aufgef. 294.
—— Berichte aus Pest über L. 77. 125. 157. Zurückweisung der Beethovenbuste. 429
Loewe, Dr. Carl. Selbstbiographie, bearb von C. H. Bitter. Bespr. von Dr. H. Deiters. 5.
Lonza, A. D., Drei Charakterstücke f. Klavier u. Violine od. Vcllo., bespr. v. F. Pyllemann 698.
London, Berichte aus, 139. 267. (Eröffnung d. Albert-Hall). — Philharmonisl 413. 449. 465. 486. — Ant. Bruckner. 573. — 462. 687 (Ital. Oper). 781 (Mendelssohnleier). 796 (Deutsche Opera hatte Gesellschaft). — International Musikausstellung. 14.
Lotto, Isidor, Violinist. Warschau. 205. 236.
Luebke, Prof. W., Ueber den Neubau des Dresdener Theaters. 589

M.

Maehler, J., Portrait Beethoven's. 42. 106.
Magdeburg. Bericht über den 2. Musikertag. 637.
Maillart, Louis Aimé, ✝ in Moulins. 414.
Mara, Frau Elisabeth Gertrud. 615.
Marek, Ludwig, Op. 15. Romanze a. Scherzino f. Pfte., bespr. von W. Oppel. 523.
—— Reverie p. Piano, bespr. v. ds. 523.
Mariage, Le de la Musique avec la dance. 4646; publié par J. Gallay. Anzeige. 808.
Marpurg, Fr. Wilh. Siehe über denselben die Briefe Kirnberger's an Forkel.
Marschner, Seine Opern in Kopenhagen aufgef. 286. »Templers in Berl. aufgef. 621. — Marschner-Denkmal in Hannover. 795.
Martinet: Die Musik und das Theater im J. 1871 in Paris. 507.
Massognes, Georges de. Berlioz. Son Oeuvre. Anzeige. 810.
Mattsee im Salzburgischen. Denkstein auf A. Diabelli. 652.
Mayrhofer, Johann. Notiz über ihn. 574.
Mayr-Olbrich, Frau, ✝ Darmstadt. 30.
Mehlig, Frl. Anna, Pianistin. 717. 733.
Meinardus, L., Quartett F-dur. Op 34. 334.
Mendel, Herm., Musikal. Conversationslexikon. 6. Bd. Bespr. v. E. Kruger. 241.
Mendelssohn-Bartholdy, Felix, Briefe (Acht Briefe und ein Facsimile) 77. 564. 623.
—— Oratorium »Elias« aufgef. in Bermen 730. in Berlin 220. 748, in Leipzig 188.
—— Finale a. d. Oper »Loreley« in Leipz. aufgef 796.
—— Psalm 114. 766. — Quintett in B-dur. 12.
—— Aufführ. des »Sommernachtstraum« durch H. Laube in Leipzig. 361.
—— Gedenktafel auf M. in Leipzig. 141.
—— System. Verzeichniss seiner Compositionen. 270.
Mensch, G., Ludwig van Beethoven. Ein musikal. Charakterbild. Bespr. von Dr. H. Deiters 289.
Mensuralnotenschrift des 12. u. 13. Jahrh. 526.
Menter, Frl. Sophie, Pianistin. 814.
Meroadante, Saverio, ✝ in Neapel. 30.
Merseburg. Bericht über ein Domconcert daselbst. 398.
Meyerbeer, G., Ueber dessen Leben u. Opern, nach Beuie von Friedrich Stetter. 545. 561. 577. 593.
Meyrandier's Operetten-Gesellschaft in Wien. 446
Miechurs, Eugen, Oper »Merie Potocka« in Prag aufgef. 46.
Mitterwurzer, Eduard, Violinist. 82.
Mittheilungen, vermischte litterarische. 60. 77. 93. 190. 270. 429. 446. 574. 606. 831.
Monbelli, Marie, Sangerin. 733.
Montardon, Violinist in Strassburg. 781.
Moscheles, Ign. Seine Musikalien-Sammlung. 46.
Mounsey Bartholomew, Mrs., The Bri Kieg. 120.
Mozart, W. A., Don Giovanni, Partitur-Ausgabe von B. Gogler, bespr. von Dr. F. E. Baumgart. 17. 33. 49.
—— Motet buriesque à 8 Voix. 798.
—— Mozart-Album, Salzburger. 798.
—— Mozart-Handschriften, Vier, in der Bibliothek des British-Museums in London. Von Fr. Thomas. 491. 497.
—— Mozart-Stiftung in Frankf. a. M. 38. Jahres-Bericht. 13. Internationale in Salzburg. 414.
Muehler, Frl. Elisabeth, Sängerin a. Oldenburg. 124. 237.
Mueller, Joseph. Anzeige von E. Götzinger Litteraturbeitrage aus St. Gallen. 89. 104.
—— Anz. von F. Jost Verzeichniss sämmtlicher im J. 1870 erschienenen Musikalien 53
—— Der Italienische Musik-Verlag um 1700. 68.
—— Notiz zu Nottebohm's Beethoveniana III. 87.
—— Anz. von F. Hiller Aus dem Leben unserer Zeit. Neue Folge. 421.
—— Anz. von Achi Briefe von Felix Mendelssohn in J. 1870 erschienen. 504. 523.
—— Anz. v. Pohl, C. F., Die Gesellschaft der Musikfreunde u. ihr Conservatorium. 133.
—— Zur Erlkonig-Literatur. 120.
—— Siehe Vermischte litterar. Mittheilungen.
—— Uebersnahme der Redaction. 417.
—— Zur Abwehr gegen den Verleger des Musikal. Wochenblattes. 494.
—— Inhaltsverzeichniss zu Jahrg. 1870 und 1871 dies. Ztg.
—— Die musikal. Schätze zu Königsberg. Pr., angez. von Spitta u. Chrysander. 118.
Mueller, Dr., in Frankfurt a. M. Deutsche National-Hymne. 318.
Muenchen, Berichte aus. Thätigkeit des Hof-Theaters im J. 1870. 46. — Beethovenfeier. 55. — Wagner's Kaisermarsch. 350. — Friedensfeier. 364. — Prüfungs-Concert der Musikschule. 413. — Oper. 493. 510.

Digitized by Google

Muenter, Hermann, Op. 9. Blätter u. d. Tagebuche. 6 Tonstücke f. Pfte., bespr. von E. Krüger. 789.

Murjahn, Frl. Magdalene, Sängerin. 93.

Musik für den Einzug nach Paris. 158.

Musikalien. Uebersicht der im J. 1870 in Frankreich erschienenen M. 683. 699.

Musik-Kataloge, antiquarische u. Auctions. 46. 158. 318. 637. 653.

Musikertag, zweiter, in Magdeburg. 637.

Musikfest, 48. niederrhein. in Köln. 374. 390. 405.

Musikinstitute in Italien, Reform derselben. 222.

Musikleben in Prag im Winter 1870/71. 379. 394.

Musikpraxis u. Theorie des 16. Jahrhunderts, siehe d. v. Tucher, zur Musikpraxis etc.

Musikverlag, der Italienische, um 1700, von Mr. 68.

N.

Nachbaur, Opernsänger a. München. 285. 300.

Nanita, Frl. Minna, Altistin a. Dresden. 188.

National-Hymne, Deutsche. 318.

Nebendreiklänge und Septimenaccorde in Dur und Moll. Siehe Riechbieter, Wilh. Die Nebendreiklänge etc.

New-York. Beethoven-Abend in der Liederkranz-Halle. 45. — Frau Krebs-Michalesi. 92. — Mary Krebs. Deutsche Operngesellschaft. 222. — Wagner's »Lohengrin«. 360. — Dr. Damrosch's erstes Auftreten. 413. — Sängerfest. 493.

Niemann, Rudolf, Op. 19. Novellette, bespr. von E. Krüger. 620.

Niemann, Opernsänger aus Berlin. 74.

Nohl, L., Prof., hält Vorlesungen in Wien. 94. — Lettres de Gluck et de Weber. 744.

Noseck, C., Trois Audisons historiques, in Genf. 812.

Notker Balbulus, Sequenzen. 574.

Notebohm, Gustav, Beethoveniana. Nachträge. I. Ein Stammbuch Beethoven's. 65. 266. II. Die Variationen Op. 44. 86. III. Goethe's Erlkoeig von Beethoven componirt? 86. IV. Das Opferlied Op. 121b. 87. V. Die Bagatelle Op. 119 Nr. 12. 88. VI. Skizzen zum Pianoforte-Concert in G-dur und zur Symphonie in C-moll. 101.

—— Ein Brief Beethoven's an seinen Neffen. 24.

—— Brief an Chrysander über Prof. Hanslick's Manuscriptbesichtigung. 39.

O.

Ober-Doebling, Kirchenmusik-Verein. 653.

Offen, Bericht aus. 445.

Offenbach, J., in Wien. 206. 702. — Opposition gegen O. in Prag. 526.

Oldenburg, Berichte aus. 121. 237. 334. 764.

Operetten, in Frankreich im Jahre 1870 erschienene. 684. 700.

Opern, besprochene. 17. 33. 49. 209. 325.

Oppel, Wigand, Ueber eine Stelle in der Violoncello-Sonate Op. 69 von Beethoven. 25.

—— Ueber neue Ausgaben älterer Musikwerke. 625.

—— Das Clavier nach seinen Schatten- und Lichtseiten. 641.

—— Anzeigen und Beurtheilungen von Compositionen f. Pfte. 1. zu zwei Händen, II. zu vier Händen. 823.

Oratorium, über das, siehe Chrysander's Bespr. von Deprosse's Salbung David's.

Orgeleoncerte. Ueber den Besuch derselben. 695. 822.

Orgeldispositionen. Demorgel zu Schwerin von Ladegast erbaut. 635. — Orgel in der St. Jacobikirche zu Hamburg, erbaut von Arp. Schnitker. 660. — Walcker'sche Concert-Orgel in Frankfurt a. M. 685. — Wagner'sche Orgel in der Parochialkirche zu Berlin. 694. — Concertorgel von Gray & Davison in der Town-Hall in Leeds. 817.

Orgeni, Frl. Aglaja. Opernsängerin. 205.

Otto-Alvsleben, Frau, Sängerin a. Dresden. 583. 830.

P.

Pacher, Jos. Adalbert, ÷ zu Gmunden. 622.

Pancani, Emilio, Tenorist a. Mailand. 122. 205.

Paris. Pariser Musik- und Theaterzustände. 506. — Theater. 158. 414. 462. 510. 622. 745. — Concert populaire von Pasdeloup. 414. — Auber bestattet. 478.

Perfall, v., Musik zum Festspiel »Der Friede« von Paul Heyse. 364.

Peschka-Leutner, Frau, Sängerin in Leipzig. 686.

Pest, Berichte aus, über F. Liszt. 77. 125. 157.

Petersburg, Bericht aus. 126.

Pfundt, Ernst Gotthold Benjamin, ÷ in Leipzig. 798.

Pilander (pseudon.), Mittheilung über ein problematisches Clavierinstrument. 619.

Poecking (der Sternberg-Bayerisches Nationai-Museum das 622.

Pohl, C. F., Die Gesellschaft der Musikfreunde des österr. kaiserstaates und ihr Conservatorium. Angez. von Mr. 133.

Popper, D., Cellist. 347.

Porges, H. Ueber dessen Unfähigkeit zum Dirigiren. 685.

Potter, Cyprian, ÷ zu London. 653.

Pougin, Arthur, Albert Grisar. Etude artistique. Anzeige. 791.

Praetorius, Michael, 300jähr. Geburtstag. 93.

Prag. Musikleben in Prag im Winter 1870/71. 379. 394. — Berichte. 46. 124. 173. 205. 252. 526. 796. — Opposition gegen Offenbach. 526.

Preisaufgabe des Frankfurter Liederkranzes. 574.

Proch, Kapellmeister am Hofburgtheater zu Wien, sein Rucktritt. 446.

Pruckner, Pianist in Stuttgart. 75.

Putsch, Gesanglehrer in Berlin. 249.

Pyllemann, Franz, Bespr. von Rud. Barth Op. 3. 4 Märsche f. Pfte. zu 4 Händen. 759.

—— Bespr. von L. van Beethoven Op. 49. Für Pfte. u. Violine oder Vello. und als Trios bearb. von Rud. Barth. 744.

—— Bespr. von J. P. Gotthard. Op. 61. Sechs Stücke in Tanzform f. Pfte. zu 4 Händen. 760.

—— Bespr. v. Herm. Graedener Op. 3. Stimmungen. 648.

—— Bespr. von J. C. Kessler Op. 93. Drei Tonstücke f. Pfte. 664.

—— Bespr. v. Emil Krause Op. 30. Sonate f. Pfte. u. Violine. 728. — Op. 31. Variationen f. Pfte. 665.

—— Bespr. v. A. D. Loman, Drei Charakterstücke f. Clavier u. Violine oder Vello. 698.

—— Berichte aus Wien. 250. 284. 347. 396. 510. 590. 652. 734. 764. 781. 796. 814; aus Salzburg. 605.

—— Siehe auch Pilander.

Q.

de Queux de St. Hilaire siehe Lettre à Adolphe Blanc. 761.

R.

Raff, J., Fest-Ouverture in A-dur, in Leipzig aufgef. 813. — 10t Suite, in Hamburg aufgef. 300. — »im Walde«, Symphonie, in Wien aufgef. 814.

Ramler, C. W., Uebersetzung des Textes zu Handel's »Alexanderfest«. 630.

Redern, Graf, Theater-Intendant in Berlin. 137.

Rée, Anton, siehe Clementi, Toccata. 824.

—— Sonatine Op. 9 f. Pfte., bespr von W. Oppel. 824.

—— Cadence pour le Concert de Piano en ut mineur de L. van Beethoven, Op. 13, bespr. von ds. 824.

—— Op. 14. Introduction et Rondeau idyllique pour le Piano, bespr. von ds. 823.

—— Op. 16. Tarantelle brillante p. l. Piano, bespr. von ds. 823.

—— Op. 17. Trois Danses caracteristiques p. le Piano, bespr. von ds. 823.

—— Op. 18. Point d'orgue p. le Concerto de Piano en ut mineur par Mozart. — Op. 19. Souvenir de Haydn, bespr von ds. 823.

Reeves, Sims, Oratoriensänger in London. 468.

Regan, Frl. Anna, Concertsängerin aus Wien. 141. 204. 237. 238.

Reichardt, Joh. Friedr., siehe Kirnberger's Briefe an Forkel. 329 u. f.

Reinecke, C., Kapellmeister in Leipzig. Auszeichnung 302. — Fest-Ouverture. 313. 376.

Reinthaler, C., Oratorium »Jephta und seine Tochter«, in Stuttgart aufgef. 493.

Reissmann, Aug., Oper »Gudrun« in Leipzig aufgef. 668.

Reusch, R. E., Die Pflege des Chorgesanges in Köln. 357.

—— Bericht aus Köln. 761.

Ricci, F., Opera buffa »Crispino e la Comare«, in Wien aufgef. 510.

Riedel, C., Böhmische Gesänge harmonisirt. 108. — Riedel'scher Verein in Leipzig. 76. 188. 460.

Riedel, Hermann. Drei Lieder Op. 3. Bespr. von E. Krüger. 268.

Riehl, W. H., aus München. Vortrag über Beethoven in Frankfurt a. M. 29.

Rigby, Vernon, Tenorist in London. 453.

Riechbieter, Wilh., Die Nebendreiklänge u. Septimenaccorde in Dur u. Moll. 305. 321. 341. 356.

Rodenberg, J. Festspiel »Das Erwachen der Künste«. 170. — Festspiel »Die Heimkehr«. 478.

Roeder, Prof., Ueber Gervinus. 238.

Roeder, C. G., Notenoffizin in Leipzig. 25jähr. Jubiläum. 687.

Rokitansky, Victor, Opernsänger in Wien. 541.

Rolle, Joh. Heinrich. 615.

Rotterdam, Bericht aus. 494. 830.

Rubinstein, Ant., Quartett Op. 17 Nr. 3 in C-moll. 60. — Trio Op. 52 B-dur. 830.

—— Dirigent der Concerte der Gesellschaft der Musikfreunde zu Wien. 316. 653. 764. 797. — Als Dirigent des niederrhein. Musikfestes 1873 gewählt. 798.

Ruckgaber, Jean, Op. 79. Comme vous êtes? Nocturne p. l. Piano, bespr. v. E. Krüger. 789.

—— Op. 87. Le Songe, Fantaisie dramatique p. Piano, bespr. v. ds. 790.

—— Op. 91. Chanson polonais populaire p. Piano transcrit, bespr. v. ds. 789.

Rueckschau. Uebersicht über im Jahre 1870 in Frankreich erschienenen Publikationen, musikalischen Schriften u. neugegründeten musikalischen Zeitungen. I. Musikalien u. musikal. Zeitschriften, 683. 699. II. Musikal. Schriften. 744. 760. 778. 791. 808.

Rundnagel, Carl, Concert in Cassel. 748.

Rung, Henrik, ÷ in Kopenhagen. 830.

S.

Saarbrücken, Bericht aus. 573.

Sachverständigen-Verein, der musikalische, für das Königreich Sachsen. 446.

Salbung David's. Oratorium von A. Deprosse. 3. 21.

Digitized by Google

Salimbeni, Felice, Castrat. 628.
Salvi, Opernd[irector] in Wien. 424.
Salzburg. Verein zur Gründung einer internationalen Mozart-Stiftung. 414. — Salzburger Mozart-Album. 799. — Beethovenhaus. 429. 605. — 698.
Santner, Carl, Op. 107. Ouvertüre zur komischen Operette »Der Sergeant als Brautwerber«, bespr. von E. Krüger. 790.
—— »Die Waldkapelle«. Fantasie für Pfte. Op. 189, bespr. von da. 790.
Savard, Augustin, Principes de la musique et méthode de transposition. 3e éd. Anzeige. 760.
Saynetten, im Jahre 1870 in Frankreich erschienene. 684. 700.
Scaria, Emil, Opernsanger aus Dresden. 173.
Schabet, Frau Agnes, † zu Stuttgart. 30.
Schaitlin, Peter, in St. Gallen. 105.
Schelle, Eduard. Von Dingeistedt bis Herbeck. Ein Rückblick auf die Oper in Wien. (A. d. »Presse.«) 424. 442. 455. 475. 490. 501. 519. 537. 554. 586. 601.
—— Urtheil über J. Brahm's Pianoforte-Concert Op. 15. 94.
—— Die päpstliche Sängerschule in Rom, gegen die Sixtin. Kapelle. Notiz. 831.
Scherff, Ludwig, Op. 40. Triumph-Marsch auf Deutschlands Erhebung, bespr. von E. Krüger. 790.
—— »Die Rose von Bacherache, Oper in Hamburg aufgef. 780. 829.
Scheuermann, Aug., concert. in Darmstadt. 398.
Schindelmeisser, Frau Fanny. Ihre Clavierschule in Berlin geschlossen. 589.
Schlagintweit-Sakünlünski, Herm. v. Eine metallene Klanaschrift »Gong« alter indischer Construction. 341.
Schleswig, Bericht aus. 366.
Schlotterer, H. M., Dirigent des Orotorien-Vereins in Augsburg. 121.
Schloesser, Louis, Fantasiestücke über schottische u. irische Melodien f. Violine u. Pfte., ausgez. von ch. 152.
—— Op. 34. Drei Impromptus, bespr. von E. Krüger. 196.
Schmahl, H., Disposition der grossen Orgel der St. Jacobi-Kirche in Hamburg. 660.
Schmidt, P., Op. 26. Freuden-Grüsse an Potsdam, bespr. von E. Krüger. 805.
—— Op. 28. Walzer — Caprice für das Pfte., bespr. v. da. 806.
—— Op. 29. Serenade für das Pfte., bespr. von da. 806.
Schnitker, Arp., Erbauer der Orgel in der St. Jacobi-Kirche zu Hamburg. 660.
Schoelcher, Victor, in Paris. 142.
Scholtz, Herm., Op. 12. Albumblätter. 48 Clavierstücke, bespr. von E. Krüger. 806.
Schopenhauer's philosophisches System auf die Musik angewandt. 292. 353.
Schorstein, Hermann, Director in Elberfeld. 761.
Schottische Melodien, bearbeitet von L. Schloesser. 152.
Schradieck, Henry, concert. in Hamburg. 205.
Schriften über Musik. Verzeichniss der von Januar bis September 1871 erschienenen. 638. 654. 669. — Uebersicht der im J. 1870 in Frankreich erschienenen. 744. 760. 775. 791. 808. — in dieser Ztg. besprochene. 8. 53. 72. 89. 104. 105. 115. 133. 241. 289. 408 421. 504. 523. 572. 926.
Schubert, Franz, Fantasie Op. 103 in F-moll, f. Orch. einger. von Rudorff. 236.
—— Gesang der Geister über den Wassern. 508.
—— Grosses Quartett in G-dur. 748.
—— Nachgelassene Compositionen. 429.
—— Systemat.-alphab. Verzeichniss seiner Compositionen. 270.
Schulz, Ferdinand, Op. 84. Drei Charakterstücke f. d. Pfte., bespr. v. W. Oppel. 825.
Schulz, Joh. Peter Abraham. 569.
Schulz-Beuthen, symphon. Dichtung, in Zürich aufgef. 253.
Schulze, Schüler Kirnberger's. 551.
Schulze, Adolph, Sänger aus Hamburg. 584.
Schumann, Frau Clara, Pianistin. 139. 702. 717. 749. 764. 780. 813.
—— Robert und Clara, Gedenktafel auf dieselben in Leipzig. 141.
—— Rob., Faustmusik, in Bremen aufgef. 381.
—— Musik zu Byron's »Manfred«, aufgef. in Zürich 254; in Leipzig 760.
—— Paradies u. Peri. 203. 266. 761.
—— Requiem, in Frankf. a. M. aufgef. 365.
—— Der Rose Pilgerfahrt, in Augsburg aufgef. 121.
—— Spanisches Liederspiel, in Augsburg aufgef. 348.
—— Literar. Verzeichniss seiner Tonwerke von A. Dörffel. 270.
Schwettser, Frl., Altistin in Berlin. 250.
Schwerin. Disposition der Domorgel. 635. — Orgelconcert von Hepworth. 668. — Hofbühne. 668. — Concerte. 734. 761. 830.
Schwingungsverhältnisse der Töne von M. W. Drobisch. 801.
Sechter, Simon. Sein Grabdenkmal in Wien. 397. — Seine komische Oper »Ali Hitschi-Hatsche. 606.
Senfal, Ludw. Lieber selectarum cantionum, 1580. 446.
Septimenaccorde in Dur und Moll, siehe Riechbieter, Wilh.
Sieber, Ferd., 24 sechzehntaktige Vocalisen. Op. 85, bespr. von —n. 153.
Sieroff, Alexander Nikolajewitsch, † in Petersburg. 126.
Silvani, Mario, Musikverleger in Bologna. 68.
Smetana's Oper »Die verkaufte Braut«. 124. 253.
Sontheim, Opernsänger. 313.
Sorge, Georg Andreas. 552.
Souvre, Etienne, † zu Lüttich. 622.
Spark, Dr. W., Ein musikalischer Ausflug nach Nordendeutschland (im Juli 1870). Aus »The Choir« übersetzt u. mit Anmerkungen versehen von X. 657. 673. 693. 709. — Ueber W. Spark. 817.
Spaziek, W., Sonate (Mscrpt.) 204.
Spitta, Dr. Anzeige v. J. Müller: Die musikal. Schätze zu Konigsberg. 115.
Spohr, L., 9. Violin-Concert. 407.
—— Symphonie in F-dur »Weihe d. Töne«. 251.
Staffan, Frl. A., aus Strassburg. 124.
Steiner, Joh. Ludwig, in Zürich. 105.
Stetter, Fr., Daniel François Esprit Auber. 513. 534.
—— Ueber G. Meyerbeer's Leben und Opern (nach Beulé). 545. 561. 577. 593.
—— Die Beethovenfeier in München. 55.
—— Münchener Friedenfeier. 364.
—— Wegner's Kaisermarsch in München. 350.
—— Berichte aus Augsburg. 108. 121. 347. 666.
Stetter, L. von, Ueber Jos. Haydn's Streichquartette, insbesondere im Arrangement für das Clavier zu vier Händen. 81. 97.
Stimmbildungsmethode von S. Weiss. 753.
Stockhausen, Julius, Director des Conservatoriums zu Strassburg. 622.
—— Jahns, Sänger. 139. 407.
Stockholm, Bericht aus. 366.
Stoelzel, Gottfr. Heinrich. 553.
Strassburg, Berichte aus. 622. 781.
Straus, Concertmeister aus London. 585. 811.
Strauss, J., »Indigo u. die vierzig Räuber«. 206.
Stuttgart, Berichte aus. 46 (Conservator.). 74. 189. 204. 302. 493.
Succo, Reinh. Bespr. von Elie M. Feigerl, Fantaisie Alpestre pour l'Orgue. 454.
Succo, Reinh. Bespr. von S. de Lange jr., Sonate op het koraal »Is tiet Noth schrei ich zu Dir« voor Orgel. 470.
—— Berichte aus Berlin. 220. 667.
—— Cantate über d. Choralmelodie »Wachet auf, ruft uns die Stimme«. 389.
—— Dirigent des Chores der Thomaskirche. 588.
Svendsen, Joh., Violoncell-Concert. 221. — »Sigurd Slembe«, Orchesterstück. 813.

T.

Taubert, Dr. Otto. Der Gymnasial-Singechor zu Torgau. Anzeige. 106.
Tausig, Carl, Pianist, † zu Leipzig. 478. — Nekrolog von H. v. Bülow. 609.
Temperatur, über, siehe v. Tucher, Zur Musikpraxis etc. II.; — über gleichschwebende siehe Drobisch, M. W. Ueber ein zwischen Altem und Neuem vermitteltes Tonsystem. 769. 785.
Thiele, Ludw., Compositionen f. d. Orgel. 693.
Thomas, Friedr., Vier Mozart-Handschriften in der Bibliothek des British-Museum in London. 491. 497.
—— Briefe von Mendelssohn, in der »Musical World«. 523.
Tietjens, Frl., in London. 454.
Tietz, Philipp, Op. 48. Fest-Cantate, bespr. von E. Krüger. 297.
Tinot, J. M., Manuel de chant et de composition musicale. Anzeige. 778.
Tomka, Etienne, La lumière du Nord. Fantaisie p. le Piano, bespr. v. E. Krüger. 806.
Tonsystem, Ueber ein zwischen Altem und Neuem vermitteltes. Von M. W. Drobisch. 769. 785.
Torgau. Der Gymnasial-Singechor zu T. von O. Taubert. 106. — Siegesfeier. 429.
Triest. Mozart's Don Giovanni daselbst ausgepfiffen. 751. — Emanuel Förster †. 796.
Tucher, G. von, Zur Musikpraxis u. Theorie des 16. Jahrhunderts. II. Die tonischen Elemente und die Temperatur. 129. 148. 166. 183. 196. 218. 230. 245. 262. Nachtrag 436. III. Die rhythmischen Elemente. 369. 385. 401. 417. 433.

U.

Ullmann, B. Seine Künstler-Concerte. 542. 573; in Leipzig 733, in Köln 763, in Wien 796.
Ulrich, Marie a. Johanne, in Göttingen. 333.

V.

Vaas, Th., Green Erin. Fantasien über irische Volksmelodien für das Pfte., bespr. von E. Krüger. 806.
Verdi, Ritter, Präsident der Commission zur Reform der Musikinstitute in Italien. 222.
Verzeichniss sämmtlicher im Jahre 1870 erschienenen Musikalien von Franz Jost. Anzeige. 53.
—— thematisches, der Instrumentalcompositionen Chopin's. 270.
—— systematisches, der Compositionen von Felix Mendelssohn-Bartholdy. 270.
—— systematisch alphabetisches, der Compositionen Franz Schubert's. 270.
—— der von Januar bis Ende September 1870 erschienenen Schriften über Musik. 638. 654. 669.
Viel Pech auf einmal. 77.
Vierling, Georg, Op. 38. »Wann's Ostern wird am Tiberstrome, bespr. von H. Bellermann. 438.
Vilhar, Miroslav, † in Krain. 542.
Vogrenhuber, Frau, in Hamburg gastirend. 313.
Vogl, Tenorist aus München. 584. 731.
Vogler, Georg Joseph. 551.

Digitized by Google

Voigt, Sein Pariser Einzugsmarsch. 158.
Volkmann, Rob., Op. 59. Weihnachts-Motette, in Berlin aufgef. 731. — Serenade für Streichorchester Nr. 2 F-dur Op. 63, zu Hamburg aufgef. 60.
Volksgesang, über den einstimmigen. 371.
Voss, Frl. Louise, Altistin in Berlin. 74. 716.

W.

Wagner, Franz, Beethoven's Leben u. Werke, bespr. von Dr. H. Deiters 290.
Wagner, Joachim. Disposition seiner Orgel in der Paulskirche zu Berlin. 694.
Wagner, Richard, Beethoven. Bespr. von Dr. H. Deiters. 291.
—— als Philosoph. (A. d. Augsb. Allg. Ztg.) 353.
—— Neueste Broschüren. I. Ueber die Aufführung des Bühnenfestspieles »Der Ring des Nibelungen«. Eine Mittheilung und Aufforderung an die Freunde seiner Kunst von R. Wagner. Anzeige. 408.
—— Bericht über die projectirte Aufführung seiner Nibelungen in Bayreuth. (A. d. N. fr. Pr.) 397.
—— Textberichtigung zu der Neunten Symphonie von Prof. Hanslick falsch berichtigt. 39.
—— Huldigungsmarsch in Wien aufgef. 782.
—— Kaisermarsch f. grosses Fest-Orchester, bespr. von E. Krüger. 791. — Aufgef. in München. 350.
—— »Lohengrin«. Eine Stimme über L. aus New-York. 300. — Aufführung des L. in Bologna. 750.
—— »Meistersinger« in Hamburg aufgef. 300.
—— »Rienzi«, in Wien aufgef. 396.
—— Wirkung Wagner'scher Musik auf die gelstige Gesundheit. 158. — Gerüchte über die Erkrankung W.'s zum kgl. preuss. General-Musikdirector 189. — W. in Leipzig 268, in Berlin 314.
Walcker, C. F. u. Co. in Ludwigsburg, Erbauer der Concertorgel in Frankf. a. M. 655.
Wald, Adolf, Organist in Wiesbaden. 462.
Walter-Strauss, Frau, aus Basel. 205.
Warschau. Preisausschreibung der philharmon. Gesellschaft daselbst. 542.
Wasielewski, J. W. v., Musikdirector in Bonn. 13. 110. — Erhält ein Reisestipendium. 636. 701.
Weber, Carl Maria von, in seinen Werken, von Prof. Jaehns. 93.
—— Lettres, siehe Lettres de Gluck et de Weber. 744.
—— »Euryanthe«, in Wien aufgef. 652.
—— »Kampf u. Sieg«, in Augsburg aufgef. 121.
Weckerlin, Frl. Math., aus Dessau, in Leipzig concert. 188.
Weidt, Heinr., Op. 100. 4 Lieder, bespr. von E. Krüger. 247.
Weiss, S., Zur Stimmbildungsmethode. 753.
Wendling, Friedr., Photograph in Wien. Seine Serie von Beethoven-Photographien. 41.
Wernhard, Otto. »Der Schuster von Strassburg«, in Wien aufgef. 750.
Wieck, Fr., Musikalische Bauernsprüche aus dem groben Tagebuche eines alten Musikmachers. 126.
—— Frl. Marie, in Genf concert. 811.
Wien, Berichte aus. Gesellschaft der Musikfreunde, Concerte etc. 250. 653. 764. 797. Anton Rubinstein, Dirigent. 316. 653. — Philharmonische Concerte. 44. 284. 734. 781. 814. — Conservatorium. 299. — Singakademie. 299. 702. — Akadem. Gesangvereins-Concert 317. — Concert v. Popper. 347. — Concertverein. 541. — Tonkünstler-Societät »Haydn«. 316. — Ullman-Concert. 796. — Aufführung des »Lohengrin« von Wagner 77, des »Rienzi« von Wagner 396, der »Euryanthe« von Weber 652, der »Armide« von Gluck 734, der Oper von Flotow »Sein Schatten« 782. — Pläne mit dem alten Opernhause. 156. — Meyeadier's Opern-Gesellschaft 446, Fraschini's Opern-Gesellschaft 462. 510. — Gastspiel des Herrn Betz. 590. — Offenbach in Wien. 702. — Sechter's Grab. 397. — Proch, Dr. Förster. 496. — Victor Rokitansky. 541. — Franz Zierer. 814. Schubert-Feier. 831. — Musikalienhandlung »Zum Beethoven«. 77. — Ein Rückblick auf die Oper in Wien siehe Schelle, E., Von Dingelstedt bis Herbeck.
Wieniawski, Josef, Pianist in Wien. 782.
Wiesbaden, Berichte aus. 302 (Rückblick auf d. kgl. Theater). 462 (Concert v. A. Wald).
Wiesner, Sonate für die Orgel. 667.
Willmers, Rud., Pianist in Wien. 284.
Wilmanns, Dr. W., Welche Sequenzen hat Notker verfasst? 574.
Witten, Bericht aus. 462.
Wohlbrück, G., Dichter von »Kampf u. Sieg«, comp. v. Weber. 121.
Wuellner, Franz, Op. 16, zwei Chorlieder, in Berlin aufgef. 779. — Deutscher Siegesgesang, in München aufgef. 364.

Y.

Ye banks o' Doon, Volkslied v. Rob. Burns. 152.

Z.

Zahig, Florian, Violinist in Augsburg. 109.
Zamara, Antou, Prof. in Wien. Auszeichnung. 688.
Zarlino, Gioseffo. 165.
Zeitschriften, musikalische, im J. 1870 in Frankreich neugegründete. 699.
Zellner, Julius, Compositionen, bespr. von S. Bagge. 679. — 1. Op. 8. Fünf Charakterstücke f. d. Pfte. 680. — 2. Op. 9. Sechs Klavierstücke. 681. — 3. Op. 4. Suite f. Pfte. 681. — 4. Op. 5. Trio in H-moll f. Pfte., Violine und Violoncello. 711. — 5. Op. 6. Fantasie in Form von Variationen f. Pfte. 696. — Dieselbe bespr. von W. Oppel. 825. — 6. Op. 7. Sinfonia f. grosses Orchester in F-dur. 725. 742.
Zenger, Max, »1870«, Symphonie, in München aufgef. 364.
Zierer, Franz, Componist in Wien. Auszeichnung. 814.
Zuerich, Berichte aus. 253. 366. 797.
Zyli, Dominicus. Sein Gesangbuch 1538. 90.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 4. Januar 1871. Nr. 1. VI. Jahrgang.

Inhalt: Prolog zur Beethovenfeier in München am 17. Dec. 1870. Von Paul Heyse. — Die Sellung David's. Oratorium von A. Deprosse. — Anzeigen und Beurtheilungen (Dr. Carl Löwe's Selbstbiographie). — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

PROLOG
zur Beethovenfeier in München
am 17. December 1870.

Von *Paul Heyse.**)

Laut überbraust der Lärm der Waffen
Der Musen Spiel im Völkerstreit.
Ein ernstes Tagwerk gilt's zu schaffen —
Wie wäre da zu Festen Zeit?
Und doch, wenn wir des Grossen denken,
Der wie kein Andrer seine Welt geschmückt
Mit eines Genius Weihgeschenken,
Wer will das festliche Gefühl beschränken,
Das tausend Herzen hoch entzückt?

Tritt nicht in nächt'gen Feuersbrünsten,
Wenn bang die Menge blickt empor,
Im Aether über Qualm und Dünsten
Verklärter Sterne Bild hervor?
Sie winken still vom Firmamente
Den Trost herab, dass noch ein Ew'ges lebt,
Das überm Kampf der Elemente,
Versöhnend, was in wildem Hass sich trennte,
Weltharmonien zu gründen strebt.

So Er, von dessen finstrer Stirne
Ein Blitz des ew'gen Lichtes flammt,
Verdunkelnd alle Truggestirne. —
So übt auch Er ein heilig Amt.
Begeisternd weht in seinen Tönen
Ein Frühlingssturm voll ew'ger Siegeskraft.
Wie Erzklang hören wir's erdröhnen,
Und wissen, göttlichgross wird Er versöhnen
Die Stürme jeder Leidenschaft.

*) Mit Genehmigung des Dichters durch diese Zeitung veröffentlicht. *D. Red.*

Digitized by Google

Denn Alles, was in tiefsten Falten
Verbirgt die arme Menschenbrust,
Um alle Lust- und Schmerzgewalten
Hat dieser tiefe Mensch gewusst.
Die Freude kannt' er, der die Menge
Als einer Himmelstochter gern sich neigt,
Und schritt, tiefsinnig einsam, steile Gänge,
Umrauscht vom Reigen hoher Sphärenklänge,
Vor denen jede Deutung schweigt.

Und wir, sein Volk — eh Süd und Norden
In Treue fest verbunden ward,
In ihm sind wir uns inne worden
Des Einklangs unsrer Sitt' und Art.
Wohl hat er sich die Welt gewonnen,
Die grenzenlos des Meisters Namen preist,
Doch war gereift an deutschen Sonnen,
Gestählt, geklärt in deutschen Lebensbronnen,
In deutscher Liebeskraft sein Geist.

Der herbe Stolz, die edle Milde,
Der Ernst, der nie sich selbst belügt;
Das schwärmend übermenschlich Wilde,
Das willig doch der Zucht sich fügt.
Und wie er mannhaft, ohn' Erschlaffen
Mit seines Lebens finstrem Dämon rang,
So strömt durch das, was er geschaffen,
Ein Hauch des Heldenthums, das jetzt in Waffen
Das Höchste seinem Volk errang.

O Du, den unter den Heroen
Wir sehn von Sieg zu Siegen ziehn,
Wir grüssen Dich, den einsam Hohen,
Mit Deinen eignen Melodien.
Und wenn die Zeit nach kurzer Feier
In neuen Kampf die Seele stürmisch reisst,
Dank Dir, Du Herrlicher, Du Freier,
Wenn aus den Saiten Deiner goldnen Leier
Uns zuströmt Geist von Deinem Geist!

Die Salbung David's.
Oratorium von A. Deprosse.

Die Salbung David's. Oratorium in drei Theilen, von **Gustav Kiesast.** Für Chor, Soli und Orchester componirt von **Anton Deprosse.** Op. 30. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Partitur 289 S. Pr. n. 12 Thlr. Clavierauszug 142 S. Pr. $3^1/_3$ Thlr.

Will man die oft componirten Gegenstände des alten Testamentes nicht immer aufs neue componiren, wie die Kirchencomponisten die Worte der Liturgie, so schmelzen die verwendbaren Stoffe auf ein gar kleines Häuflein zusammen. Zu jenen bekannten Geschichten würde man zwar am liebsten greifen, wenn dieselben nicht schon mehr oder weniger alle in musikalischen Meisterwerken eine Gestalt angenommen hätten, in der sie zum Ideal verkörpert sind und von welcher getrennt man sich dieselben musikalisch nicht mehr vorzustellen vermag. Neuerdings ist hie und da auch der Versuch gemacht worden, die alten Gestalten der Bibel in eine andere Beleuchtung zu setzen, namentlich in der Weise eines Rotteck'schen Weltgeschichts-Liberalismus gegen das alttestamentliche Priesterthum Front zu machen und für die mit demselben hadernden Könige Partei zu nehmen. Auf diese Weise ist namentlich König Saul zu unverdienten Ehren gekommen und David ebenso unverdient geschmäht worden. Alle solche Versuche (wie z. B. Hiller's Oratorium Saul) missglücken schon durch die falsche, historisch unwahre Behandlung des Stoffes. In Israel bestand kein Conflict, wie im Mittelalter zwischen Papst und Kaiser, und am wenigsten war der unterliegende König der ungerecht Unterdrückte; in Israel gab es nur gerechte oder ungerechte, fromme oder gottlose Fürsten, und wer vor dem Herrn verworfen war, der unterlag, das Volk aber stand treu zu seinen Priestern, das Nationalbewusstsein war in diesen Fragen nie gespalten, also gab es auch keinen Conflict

Digitized by Google

den das ganze Volk mit durchlebt und durchkämpft hätte. Wer daher hier meistern, ändern und bessern will, der wird den Schaden an seinem eignen Werke schon gewahr werden. Viel klüger ist es, dem alten Testamente ganz und gar aus dem Wege zu gehen.

Dass das vorliegende Oratorium sich eine derartige Untreue in der Auffassung des Stoffes nicht hat zu Schulden kommen lassen, kann man schon aus dem Titel abnehmen. Hiernach behandelt es nur ein kleines Ereigniss aus David's Leben, die priesterliche Einweihung seiner mühevollen und glänzenden Laufbahn. Dieses Ereigniss ist ein rein sagenhaftes, steht also nicht auf historischem Grunde, sondern im Gegensatze zu der wirklichen Geschichte, was durch einen Versuch, dasselbe mit den späteren Schicksalen David's zu vereinen, klar hervortreten würde. Ein solcher Versuch ist hier aber nicht gemacht, sondern die Begebenheit rein für sich dargestellt, was der einzige Weg war, um die genannte Klippe zu vermeiden.

Aeusserlich hat der Verfasser des Textes durch eine weise sachgemässe Begrenzung sich also eine ganz sichere Position verschafft. Mithin handelt es sich nur darum, wie die innere Gestaltung des Stoffes bewerkstelligt ist. Hier treten sofort grosse Schwierigkeiten hervor. Der Vorgang ist ein gar kleiner, wenig mannigfaltiger; ausser Samuel und dem kindlichen David sind keine greifbaren Gestalten darin vorhanden, zudem bewegt sich Alles auf einem engen Gebiete. Wie hat der Dichter es angefangen, um aus diesem kleinen Stoffe einen Text für ein grosses Oratorium heraus zu spinnen?

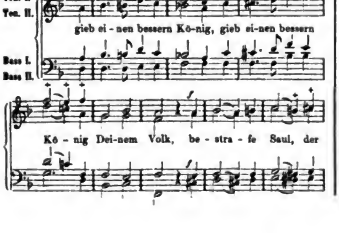
Nach der biblischen Quelle trägt Samuel schweres Leid, dass der von ihm erkorene Saul sich seines Amtes unwürdig erwies und von Gott verworfen wurde. Der Herr tröstet ihn und weist ihn an, nach Bethlehem zu gehen, um den Nachfolger zu salben. Samuel fürchtet, Saul werde es erfahren und ihn umbringen; doch auch hier weiss die göttliche Stimme Rath: er solle ein Kalb mit nehmen und vorgeben, er sei gekommen in jener Stadt ein Opfer zu bringen. Der ganze Vorgang bleibt hier in der Heimlichkeit zwischen dem Herrn und seinem auserwählten Propheten; alles was beide sprechen, äussern sie, so zu sagen, im engsten Vertrauen. So ist es natürlich, gleichviel ob man auf innere oder äussere Wahrheit sieht; der weitblickende, für das wahre Wohl seines Volkes rastlos strebende Prophet konnte eine Angelegenheit, die er noch zweifelnd und schwankend im eignen Geiste erwog, nicht einmal mit seinen vertrauten prophetischen Genossen bereden und berathen. Die Stellung, welche der verehrte Mann als Prophet und geistiger Leiter seines Volkes einnahm, lässt solches noch deutlicher erkennen, denn die übrigen Propheten waren sämmtlich seine Schüler, und von dem Pomp eines durch äusserlichen Glanz imponirenden Priesterdienstes war zu seiner Zeit wenig vorhanden.

Wenn unser Oratorium nun aus dem ganzen Vorgange eine öffentliche Handlung macht, die unter den Priestern an der Stiftshütte vor sich geht, so sieht man klar, dass es dadurch mit dem, was wirklich geschah oder als geschehend angenommen wird, sich sowohl historisch wie psychologisch in Widerspruch setzt. Hier ist es ein »Chor der Priester an der Stiftshütte«, welcher das Werk damit beginnt, dass er den »Herrn der Könige« anruft: »Bestrafe Saul, der dein im Stolz vergisst, gieb einen bessern König deinem Volk!« Was wussten die Priester von Saul's Uebelthaten, was konnten sie schon damals davon wissen? Lediglich dem in die Zukunft blickenden Auge Samuel's war alles klar. Der angeführte Chor eröffnet das Werk; die Bitte um einen »besseren König« wird im Verlaufe desselben gewährt, wenn man die Salbung des Hirtenknaben so ansehen will, aber von einer Bestrafung Saul's wird niemand etwas gewahr, Saul ist für das Ganze überhaupt nur ein Vorwand, ein leerer Name. Wenn unsere grossen Oratorien in dem Anfangschore etwas ankündigen oder einführen, so ist mit Gewissheit darauf zu rechnen, dass der Verlauf die weitere Entwicklung und der Schluss das endliche Schicksal bringen wird. Dies ist das Naturgemässe; dadurch erst entsteht ein in sich abgeschlossenes Werk der Kunst. Diese Forderung ist also auch an die oratorische Musik zu stellen und zwar unter allen Umständen, weil Ausnahmen hiervon niemals einen künstlerischen Zweck haben könnten. Vernimmt nun ein an den besten vorhandenen Mustern gebildeter Sinn den obigen Chor, ohne auf den Titel zu blicken oder das folgende zu kennen — was muss er erwarten? Den historischen Bericht über Saul's Verirrungen in der späteren Zeit seines Lebens, über seinen tragischen Untergang und David's Erhebung auf den Thron Israel's! Dieselben Worte, welche jetzt matt, vorlaut, priesterlich anmassend und bedeutungslos erscheinen, würden ganz anders klingen, wenn sie einem wirklichen Oratorium von Saul und David zur Eröffnung dienten. Der Tonsetzer hätte dann auch eine fassbare, eine wirkliche Grundlage für seine Gedanken, und diese würden eine andere Gestalt angenommen haben. Wie innerlich bedeutungslos ihm hier bei einer Salbung David's der angeführte Chortext war, ist ihm selber allerdings nicht klar geworden, weil er ihn sonst nicht componirt hätte; aber ein unbefangener Beurtheiler sieht es sofort. In der formellen Gestaltung dieser Eingangsworte war der Componist so schwankend, dass er ohne irgendwelches Instrumental-Vorspiel mit dem Männerchor-Gesange von 50 Takten beginnen, einen lebhaften fugirten Instrumentalsatz von 94 Takten folgen lassen und den Männerchor-Satz darauf Note für Note wiederholen konnte. Jene Wiederholung war allerdings nothwendig, wenn der folgende Gesang an den vorigen geknüpft werden sollte, denn was der Chor das erste Mal sang, ist durch das lange Zwischenspiel völlig verwischt. Aber wozu diese Unterbrechung? um ein fugirtes Instrumentalspiel an den Mann zu bringen, welches sich zwar recht hübsch anlässt, aber mit dem voraufgehenden und nachfolgenden Gesange nicht den entferntesten Zusammenhang hat, auch das Fugengewebe in der zweiten Hälfte wieder verflüchtigt, also ohne künstlerische Wirkung endet? Das Spiel der Instrumente gehört an den Anfang des Werkes; es bildet weniger die Einleitung, als die zweckmässige, eine Aufführung von dem Alltagsleben absonderende Eröffnung desselben, und in einer solchen Ouvertüre würde der besprochene Instrumental-Zwischensatz nicht nur ein durchaus passendes Glied gewesen sein, sondern auch mit Leichtigkeit in seiner letzten Hälfte diejenige formelle Ausbildung und Abrundung erhalten haben, welche ihm jetzt fehlt: so sehr hängt selbst die Reife oder Unreife der musikalischen Gestaltung ab von der richtigen oder unrichtigen Grundstellung der Hauptformen. Unsere Componisten erzeugen nicht etwa desshalb so viel Formloses, weil sie einen formlosen Tonsinn mit auf die Welt gebracht haben, sondern nur desshalb, weil sie mit den Elementen der Gestaltung nicht nach den objectiven Anforderungen, sondern nach subjectivem Ermessen verfahren. Sie mühen sich also vergeblich, dort Neues zu versuchen, wo durch jede Aenderung die Gesammtwirkung nur verringert werden kann, und schwächen dadurch ihre Gestaltungskraft gerade in denjenigen Momenten wo die

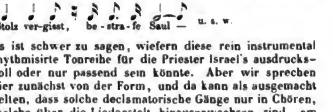
Digitized by Google

Subjectivität des Componisten in Wissen und Können mit voller Macht hervortreten sollte.

Was nun den Chor anlangt, in welchen das erwähnte Instrumental-Zwischenspiel eingewickelt ist, so besteht er aus lauter Gliedern von je acht Takten, nur das letzte dieser Glieder erweitert sich zu neun Takten. Aeusserlich angesehen, haben wir hier also die Form eines einfachen Chorliedes: die nähere Betrachtung zeigt aber, dass eine wahre Erfüllung dieser Form nicht vorhanden ist. Der Vortheil einer solchen einfachen Liedform ist das leicht Ansprechende und Populäre bei voller Entfaltung einer grossen Sang- und Klangmasse, ihr Nachtheil aber das Schleppende und Ermüdende bei länger andauerndem Vortrage. Nehmen wir die besten Beispiele, ein altes volksmässiges Lied oder einen erhebenden Choral, so werden ihre Vorzüge bei der ersten Strophe am glänzendsten hervortreten, bei jeder folgenden aber matter werden. Wird eine derartige musikalische Form in einem grösseren Tonwerke angewandt, was mit entschiedenster Wirkung geschehen kann, so darf sie nur einmal hervortreten, wenn nicht durch andere musikalische Mittel oder den Lauf der Handlung eine naturgemässe Steigerung bewirkt werden kann. Man sieht also, dass der Tonsetzer hier, wenn er für nöthig hielt seinen Anfangschor zweimal singen zu lassen, in der Wahl der musikalischen Form sich vergriffen hat. Es stand doch nichts im Wege, dieselben Worte bei der Wiederholung mit gesteigerten Tonmitteln und in erweiterten, kunstvolleren Formen vorzuführen. Aber das Hauptbedenken, welches hier geltend gemacht werden muss, ist dieses, dass wir hier nicht einmal ein wirkliches Chorlied, sondern nur die beschränkte Form desselben vor uns haben. Das Chorlied soll eine fliessend zusammenhängende, nachdrückliche Melodie und eine im reinen Satze und möglichst diatonisch gehaltene, wohllautende Harmonie aufweisen; und wenn es einfach harmonisch mit Instrumentalbegleitung gesetzt ist, so muss die Begleitung kleine passende Zwischenspiele machen, was einen belebenden Contrast erzeugt und den Schwung des Ganzen erhöht. Alle guten Chöre, welche in Liedform gesetzt sind, haben diese Factur. Wer von dieser Norm abweicht, der unterwirft sich den Nachtheilen einer an sich beschränkten Kunstform, ohne ihre grossen Vortheile verwerthen zu können. So ergeht es auch dem Tonsetzer des obigen Werkes. Von einer sangbaren, zusammenhängenden und selbstverständlich diatonischen Melodie ist in seinem Chorliede wenig zu finden, die Modulation ist unruhig und doch nicht reich, denn von den sechs Zeilen schliessen drei auf der Dominaute von D-moll, und wie es mit der Harmonie beschaffen ist, möge ein Beispiel zeigen:



Wenn von den hier gebrauchten Gängen etwas zur Verwerthung kommen könnte (die schlechte Stimmführung und das Unvocalmässige ist natürlich nirgends mit Recht zu verwerthen), so wäre es nur in freier gehaltenen Chören möglich; in Sätzen mit liedmässigen Abschnitten wäre es aber nicht passend, weil es hier gänzlich unwirksam ist oder das gerade Gegentheil der beabsichtigten Wirkung hervorbringt. Noch mehr gilt dies von der vorangeführten Stelle abestrafe Saul, der Dein im Stolz vergiasst, welche von allen vier Stimmen unisono und declamatorisch auf dem Tone *a* vorgetragen wird. Der Rhythmus ist dieser:



Es ist schwer zu sagen, wiefern diese rein instrumental rhythmisirte Tonreihe für die Priester Israel's ausdrucksvoll oder nur passend sein könnte. Aber wir sprechen hier zunächst von der Form, und da kann als ausgemacht gelten, dass solche declamatorische Gänge nur in Chören, welche über die Liedgestalt hinausgewachsen sind, am Orte sein können.

Dies ist der Eingang der »Salbung David's«. Zu einem solchen Conglomerat konnte der Tonsetzer eigentlich nur kommen, weil die Worte an sich nichts sind, keinen bedeutungsvollen Sinn einschliessen, der nächtig Form wie Gedanken bestimmte. Der Text ist es denn auch, auf welchen zunächst unser Blick gerichtet bleibt. Der Dichter hat den Vorgang so gestaltet, dass nach einem Chor der Opferknaben Samuel in einer Arie das weiter ausführt, was der erste Chor kurz erwähnt hatte, und auf die schliessliche Frage »wen erwählest Du zu unserm König?« Lichtoffenbarung des Himmels und die Stimme eines Engels vernimmt, welche ihm die nöthigen Anweisungen ertheilt. Ein »Chor der Engels lässt sich ebenfalls hören, worauf Salomo in einer neuen Arie Betrachtungen darüber anstellt, dass der Stamm eines Hirten das »Heil der Welt« bringen soll. Ein Gesang der Priester beschliesst den ersten Theil.

Schluss folgt.]

Anzeigen und Beurtheilungen.

Dr. Carl Löwe's Selbstbiographie. Für die Oeffentlichkeit bearbeitet von **C. H. Bitter.** Berlin, Müller. 1870.

H. D. Die kurze Biographie Löwe's, welche diese Zeitung in Nr. 19 des IV. Jahrgangs unmittelbar nach seinem Hinscheiden brachte, schloss mit der Ankündigung der Biographie, welche gegenwärtig unter dem obigen Titel vorliegt und deren Veröffentlichung der verdienstlichen Bemühung des Biographen Bach's, C. H. Bitter, verdankt wird. Wie die Auf-

Digitized by Google

schrift sagt, haben wir es nicht mit einer objectiven, auf allseitiger Erforschung beruhenden Lebensdarstellung, ebensowenig mit einer künstlerischen Würdigung zu thun, sondern nur mit einer Zusammenstellung und Redaction des Materials, welches von Löwe selbst zur Bewahrung seines Gedächtnisses zusammengestellt und von seiner Tochter ergänzt worden ist. Das Gegebene enthält sonach seinen besonderen Werth durch die Unmittelbarkeit und den authentischen Charakter der Mittheilungen, und gewinnt einen noch höheren Reiz durch die innere Natur derselben, den in denselben hervortretenden Geist und Charakter des Verfassers und die Anmuth und das Geschick der Behandlung.

Das Buch zerfällt in drei Abtheilungen, deren erste die von Löwe selbst seiner Tochter dictirte Erzählung seines Lebens enthält. Dieselbe bezieht sich wesentlich auf seine Jugendgeschichte bis zu seiner Uebersiedelung nach Stettin, lässt dann aber auch den allgemeinen Charakter seines späteren Lebens in seinen Hauptzügen durchschimmern. Danach war Löwe 1796 am 30. Nov. zu Löbejün in der Provinz Sachsen als Sohn des dortigen Cantors und Lehrers geboren, erhielt eine sorgfältige Erziehung und namentlich eine frühe Ausbildung in der Musik, für welche sein Talent sich theils auf dem Clavier, theils durch sein sicheres Treffen beim Singen frühzeitig kundgab. Dies veranlasste 1807 seine Aufnahme in den Chor der nahen Residenz Köthen, wo er gleichzeitig die lutherische Schule besuchte. Von dort brachte ihn sein Vater 1810 nach Halle zur Fortsetzung seiner Studien; in der Musik wurde er hier Türk's Schüler, und er widmete sich der Ausbildung in derselben um so eifriger, als ihm die Aussicht auf eine dereinstige Anstellung bei dem Könige von Westphalen, Jerome Bonaparte, eröffnet worden war. Da diese Aussicht durch den Fall Napoleon's vernichtet wurde und ausserdem sein Lehrer Türk 1814 starb, wendete er sich wieder den wissenschaftlichen Studien zu und bezog 1817 die Universität, um Theologie zu studiren, ohne jedoch seine weitere Ausbildung in der Musik zu unterbrechen. Diese setzte er bei Türk's Nachfolger Naue fort, während persönlicher Verkehr mancherlei Art ihm geistige und künstlerische Anregung in reichem Masse zu Theil werden liess. Seine ersten Balladen entstanden hier. Durch die Musik wurde er mit dem Hause des Staatsraths von Jacob bekannt, mit dessen Tochter Julie er sich damals verlobte. Ein kurzer Aufenthalt in Dresden (1819) brachte ihn viel mit Carl Maria v. Weber zusammen; ein Besuch in Jena bei seinem Freunde, dem Prediger Kefersein, gab ihm Gelegenheit Goethe kennen zu lernen. Nach dreijährigem Studium erfolgte seine Berufung nach Stettin 1820, zunächst in provisorischer Stellung, doch wurde er bereits 1821 unter günstigen äusseren Verhältnissen als Musikdirector, Cantor an St. Jacob und Musiklehrer am Gymnasium angestellt. Dort ist er seitdem geblieben und hat seinen Aufenthalt nur durch die zahlreichen Reisen unterbrochen, die er in der folgenden Zeit durch ganz Deutschland theils zum Vortrage seiner Balladen, theils auch zur Aufführung einzelner seiner Oratorien machte. Er entwickelte in seiner Stellung eine erstaunliche Thätigkeit, und wie ihm das Musikleben seiner neuen Heimath den eingreifendsten Einfluss verdankte, so nennt auch die grosse Zahl seiner Schüler seinen Namen mit grösster Dankbarkeit und Ehrerbietung, und die geselligen Beziehungen, in welche ihn seine Kunst und seine Stellung brachten, waren in jeder Beziehung anregend und ehrenvoll. Gleichzeitig aber begann er gerade jetzt eine erstaunliche productive Thätigkeit zu entwickeln; die grosse Masse seiner Balladen, sowie verschiedene grosse Oratorien entstanden nach und nach; unter den letzteren sind die Zerstörung Jerusalems (1829), Gutenberg (1837), Johann Huss (erschienen 1842) besonders bekannt geworden. Von seinen Opern erfuhr nur eine, »Die drei Wünsche«, eine öffentliche Bühnenaufführung. Auch componirte er mehreres für Clavier und Streichquartett.

Das meiste dieser Notizen also verdanken wir seiner eigenen Darstellung, von der hervorzuheben ist, dass sie mit grossem Geschicke und seltener Anmuth uns in die Entwicklung seiner Jugend einführt; man sieht den geistig begabten und gebildeten Mann, der auch als Schriftsteller Hervorragendes geleistet haben würde, hätte ihn das Geschick nicht der Kunst zugeführt; man fühlt den erwärmenden Hauch einer warmen und tiefen Empfindung, und gewinnt für den Schreiber eine lebhafte innere Theilnahme.

Ueber sein späteres Leben verbreiten nun seine Briefe weiteres Licht, deren chronologische Zusammenstellung, verbunden mit einzelnen Tagebuchnotizen und Briefen anderer an ihn den zweiten Theil des Buches bilden. Dieselben gewähren uns ein lebendiges Bild der vielfachen Reisen Löwe's, die er fast jährlich in verschiedene Gegenden Deutschlands unternahm, um seine Balladen vorzutragen oder einzelne seiner Oratorien aufzuführen. In ihrer gesprächigen, schlichten Weise lassen sie die Freude erkennen, mit welcher er den reichen Beifall, der ihm allerorten entgegenkommt, aufnimmt, geben den Eindruck wieder, den Menschen und Gegenden auf ihn machen, gewähren uns interessante Aufschlüsse über das musikalische Leben und die massgebenden Persönlichkeiten einzelner Städte. So führt ihn sein Weg wiederholt nach Berlin, nach Breslau und Schlesien, nach Sachsen, Thüringen und an den Rhein, nach Danzig und Königsberg, nach Hamburg und Bremen, schliesslich auch nach England: man kann sich daher denken, ein wie wichtiger Beitrag sie nicht nur zur Kenntniss von Löwe's Leben, sondern zur Erforschung des gesammten Musiklebens unserer Zeit sein müssen, da der Componist mit den hervorragendsten Musikern, mit Mendelssohn, Spontini, Zelter, Schumann, Moscheles, Marschner u. s. w., in eine wenigstens vorübergehende Berührung trat. Freilich muss man überall bedenken, dass die Briefe überhaupt nicht für die Oeffentlichkeit bestimmt waren; und man wird daher eingehende künstlerische Erörterungen, Beurtheilungen der genannten Meister u. dgl. vergebens in denselben suchen. Dies hat aber unseres Erachtens noch einen anderen Grund: es liegt zum Theil auch in dem allzu starken Hervortreten des eigenen Thuns und Strebens in Löwe's Aeusserungen, welches ihn einigermassen verhindert haben mag, dem was im künstlerischen Leben seiner Zeit ausser ihm vorging, unbefangen seine Beobachtung und Theilnahme zuzuwenden. Inwiefern eine solche, auf sich selbst allzusehr sich zurückziehende Anschauung auch in der Natur seines musikalischen Talents, seiner productiven Thätigkeit begründet ist, könnte nur in Verbindung mit einer zusammenhängenden Betrachtung seiner Leistungen erörtert werden, die hier nicht von uns beabsichtigt ist; aber unleugbar tritt dieses Insichbestlebenbleiben, dieses Abgetrenntsein von dem grossen Strome des künstlerischen Treibens beim Durchlesen dieser Briefe stark hervor, und giebt denselben einen gewissen Charakter von Monotonie, den ihnen auch ihr sonstiger Inhalt nicht nehmen kann, so sehr uns auch der empfängliche und über Eindrücke der Natur sowohl wie der Menschen mit Wärme sich aussprechende Sinn des Schreibers wohlthut; sie haben, wenn man sie z. B. mit den Mendelssohn'schen Briefen vergleicht, zu wenig mannigfaltigen und bedeutenden Inhalt, und es darf die Frage aufgeworfen werden, ob es nicht besser gewesen wäre, aus den Briefen eine Auswahl zu geben und dieselbe durch eine zusammenhängende Darstellung zu verbinden.

Da in den Briefen mehrfach die Aufführung Löwe'scher Oratorien erwähnt wird, so nimmt der Herausgeber Veranlassung, über einzelne derselben etwas eingehender in Anmerkungen zu sprechen und sein Urtheil darüber abzugeben, so

Digitized by Google

über die Siebenschläfer S. 165, die Apostel von Philippi S. 208, Gutenberg S. 360, Johann Huss S. 334*); diese Anmerkungen enthalten über das Oratorium überhaupt und Löwe's Stellung zu demselben manche richtige Bemerkungen und können als Ausgangspunkt zu einer eingehenden Würdigung des Componisten betrachtet werden, was in gleicher Weise von den in der Vorrede gemachten Bemerkungen über Löwe's Production überhaupt gesagt werden kann.

Den dritten Theil des Buches bilden die Aufzeichnungen der Tochter Löwe's über seine letzte Lebenszeit, welche das wohlthuende Bild einer eigenartigen, in sich geschlossenen, freilich auch etwas abgeschlossenen Künstlerindividualität vollenden. Löwe labte in Stettin, wo er die allgemeinste Anerkennung genoss, in angenehmen geselligen Beziehungen, unter denen namentlich das Haus der Geheimräthin Tilebein viel genannt wird; seine Compositionen brachten ihm den Beifall hoher und höchster Personen, und König Friedrich Wilhelm IV. tritt theils in Erzählungen, theils in eigenen Briefen als grosser Verehrer des Componisten hervor, der allerdings für einen Beifall dieser Art sich in besonderem Grade empfänglich zeigt. Geistige Anregung wurde ihm schon durch seine amtlichen Beziehungen vielfach geboten, und seine Entwicklung giebt uns leicht die Erklärung dafür, dass er wissenschaftlichen Verkehr im Ganzen fast noch mehr zu suchen scheint als künstlerischen. Wir nennen unter seinen Freunden hier namentlich Ludwig Giesebrecht, den Dichter mehrerer von seinen Texten. Mitten in eine rege Thätigkeit fiel eine plötzliche Erkrankung im Jahre 1864, von der er sich zwar wieder erholte, die aber doch der Fortsetzung seiner Wirksamkeit ein Ziel setzte. Nachdem er 1866 seinen Abschied genommen, verlebte er die letzten Jahre seines Lebens in ruhiger Abgeschiedenheit in Kiel, wo er am 20. April 1869 gestorben ist. Mehrere grosse Werke, seinen letzten Jahren angehörig, befinden sich in seinem Nachlasse, darunter ausser einer Anzahl Oratorien auch zwei grosse Symphonien und mehreres für andere Instrumente. Ein vollständiges Verzeichniss seiner Compositionen mit Angabe der Opuszahlen und der Entstehungszeit hat Fr. Espagne angefertigt; dasselbe ist dem Buche als Anhang beigegeben.

Wir erhalten demnach hier ein reichhaltiges und willkommenes biographisches Material über einen der wichtigsten Künstler der Neuzeit, der, wenn er auch in seinem Schaffen sich von der grossen Heerstrasse der modernen Kunstbestrebungen ein wenig abseits hält, und, indem er von dem Fortschritte der Kunst in der Neuzeit im Allgemeinen sich unberührt zeigt, von der Gegenwart vielleicht mehr als er verdiente vergessen war, doch in einer wichtigen Gattung der vocalen Kunst eine so entschiedene Herrschaft einnimmt und so hervorragende Vorzüge zeigt, dass eine deutliche Erkenntniss seiner Grundsätze, der Art und Weise wie er das Verhältniss von Poesie und Musik auffasste, seiner Anlage und Kunst und seiner gesammten Stellung zu seinen Zeitgenossen zu den unabweislichen Forderungen der neueren Kunstgeschichte gehört. Wir hoffen, dass auch diese Aufgabe recht bald von berufener Hand ihre Lösung finde; eine kritische Erörterung über die Hauptseiten seiner productiven Thätigkeit möchte vielleicht in entsprechender Weise dieser Lösung vorarbeiten, zu welcher wir hierdurch die Berufenen aufzufordern uns erlauben.

*) Ueber dieses Oratorium handelte auch Rob. Schumann, Ges. Schr. 4. Aufl., IV, S. 178 fg.

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **Berlin.** (Singakademie.) *H. B.* Freitag den 9. December brachte die Singakademie unter Grell's Leitung in ihrem ersten Abonnement-Concerte dieses Winters Haydn's Schöpfung zur Aufführung. Wir haben selten eine so gelungene Aufführung dieses Werkes gehört wie diesmal, und dies lag hauptsächlich an der ganz vortrefflichen Besetzung der Solostimmen. Die Basspartien (Raphael und im dritten Theile Adam) hatte der pensionirte königl. Hof- und Opernsänger Herr Jul. Krause, die Tenorpartie (Uriel) der königl. Domsänger Herr Ad. Geyer, die Sopranpartie das Gabriel Fräul. Decker und die der Eva Fräul. Adler übernommen, welche alle vorzüglich disponirt waren. Die Leistungen Krause's im Oratoriengesange sind ja bekannt genug, so dass wir jetzt nicht näher darauf einzugehen brauchen. Von den beiden Sängerinnen that sich an dem Abend besonders Frl. Decker hervor, welcher die schwierigere Partie in den beiden ersten Theilen zugefallen war und der es z. B. die grosse Arie »Auf starkem Fittige schwingt sich der Adler stolz« mit einer bewunderungswürdigen Sicherheit in den vielen Verzierungen vortrug. Eben durch diese Sicherheit, — d. h. durch die Reinheit in der Darstellung der harmonischen und durch die Correctheit und Bestimmtheit in der der rhythmischen Verhältnisse, — weiss sie auf die Zuhörer in der befriedigendsten und wohlthuendsten Weise zu wirken. Wir erinnern uns nicht, je diese Arie so vollkommen schön und frei von allen unerlaubten Mitteln, wodurch die Sänger heutzutage so oft zu wirken suchen, vorgetragen gehört zu haben. Die Chöre klangen rein, voll und sicher, und auch des Orchester (die Berliner Symphonie-Kapelle) war diesmal zu loben, was in letzter Zeit leider nicht immer in den Oratorien-Aufführungen der Singakademie der Fall war.

* **Berlin.** (Joachim's Quartett-Soiréen.) *H. B.* Sonnabend den 10. December fand im Saale der Singakademie die dritte Quartett-Soirée der Herren Joachim, Schiever, de Ahna und W. Müller statt. Zum Vortrage kam als erste Nummer des Programms Haydn's reizenden D dur-Quartett (Nr. 43 der Breitkopf'schen Ausgabe), dessen letzter in ununterbrochenen Sechzehntelnoten im schnellsten Tempo einhergehender Satz mit Ungestum da capo verlangt wurde. Eine so einfache, natürliche und doch so gedankenreiche und empfindungsvolle Musik wie die Haydn'sche wird nie ihre Wirkung verfehlen und sollte allen Instrumentalcomponisten Muster sein. Wie wenig man dies aber anerkennt, bewies die zweite Nummer des Abends, ein Quartett in A-moll von Friedr. Kiel; es war, als wenn der Componist mit Absicht so viel wie irgend möglich jede consonirende Wirkung der Stimmen vermieden hätte. Im ersten Satze namentlich hätte man von oft ziemlich langen Stellen glauben können, dass alle vier Spieler falsch spielten, was natürlich nicht der Fall war. Im letzten Satze zeigten sich einige etwas barocoscher klingende Oasen, dieselben boten aber keinen Ersatz für die vorausgegangenen Misklänge, welche noch durch die endauernde Piccolo-Floten-Lage der ersten Violine im dritten Satze bis zur Unerträglichkeit gesteigert wurden. Den Schluss des Abends machte ein Quartett in B-dur, ein nachgelassenes Werk von Fel. Mendelssohn-Bartholdy; dasselbe war, mit Ausnahme des in modulatorischer und rhythmischer Beziehung zu unruhig gehaltenen und überdies von den Spielenden etwas zu schnell vorgetragenen ersten Satzes, von sehr wohlthuender Wirkung. Es war ein Genuss auch der von Herrn Kiel ton-gedichteten »Reise durch die Wüste« wieder einmal melodisch geführte Stimmen und harmonische Combinationen zu hören.

* **Bonn.** *H. D.* Der 169jährige Geburtstag Beethoven's, durch unser ganzes Vaterland trotz des noch dauernden Krieges festlich begangen, ist auch in der Vaterstadt des gewaltigen Mannes, wie ihm anfänglich eine glanzende Feier zugedacht hatte, in einer durch rege Theilnahme und das Zusammentreffen günstiger Umstände überaus angeregten und erhebenden Weise gefeiert worden; die Stadt Bonn, welche sich seit Jahren durch eifrige Betreibung und Förderung musikalischer Bestrebungen auszeichnet, hat in würdiger Weise bezeugt, dass sie der Ehre, den grössten Componisten Deutschlands geboren zu haben, sich wohl bewusst ist. Unter den Vorbereitungen zu dem grossen, für den September projectirten Beethovenfeste hatte in erster Linie der Bau einer neuen geräumigen Musikhalle gestanden, welche Bonn bisher zu seinem Nachtheile entbehrt hatte. Man hatte den Bau derselben, wenn auch langsamer, fortgesetzt und es war gelungen sie zu dem Geburtstage Beethoven's fertig zu stellen, so dass die Feier des letzteren zugleich die Einweihungsfeier der ersteren wurde. Die neue Halle, auf der linken Seite des Viereckplatzes gelegen, in hübschen Verhältnissen gebaut, wenn auch im innern fürerst noch sehr einfach und ohne in die Augen fallenden Schmuck, erwies sich als vorzüglich akustisch, und im Bewusstsein dieses neuen erprobten Besitzes durfte uns der Tag doppelt bedeutungsvoll erscheinen. Schon am Morgen des 17. Decembers, den sich nun einmal die constante Tradition als Geburtstag Beethoven's nicht nehmen

Digitized by Google

lässt, während es bekanntlich der Taufieg ist, hatte sich die freundliche Stadt in bunten Flaggenschmuck gekleidet, des Standbild war mit Guirlanden und einem machtigen Lorbeerkranz geschmückt; eine Morgenmusik am Gebartshause eröffnete den Tag, an welchem sisdann die letzte Probe zu dem Concert stattfand. Das Programm des leiteren bestand aus folgenden Nummern: Ouverture Op. 124 zur Weihe des Hauses, Prolog von K. Simrock, Marsch mit Chor aus den Ruinen von Athen (Op. 114), Clavierconcert in C-moll (Op. 37), Kyrie und Gloria aus der Cdur-Messe, Symphonie Nr. 8 in F-dur. Man erkennt leicht ein einheitliches Prinzip in der Auswahl, während man die Hauptstimmen Beethoven'scher Concertmusik vertreten sein liess, war men doch in keiner derselben bis zum eigentlichen Höhepunkte gegangen, und hatte so, indem man durch Wahl der im Verhältnisse leichter aufzufassenden und auszuführenden Werke des Gelingen des Festes, dem in gegenwärtiger Zeit die Kräfte eines grossen Musikfestes nicht zu Gebote stehen konnten, am so mehr sicherte, gleichzeitig den Vortheil erlangt, Beethoven von einer bestimmten nicht selten übersehenen Seite seines Wirkens, der der anmuthigen und freundlichen Schöpfungen, der Milde und auch des Humors, sieimlich vollständig zur Erscheinung zu bringen. Men kann gewiss sagen, dass die froh erregte und von Grund aus befriedigte Stimmung nach dem Concerte in der Zusammensetzung gerade dieses Programms wesentlich mit begründet war. Aber dieselbe war auch in viel höherem Grade durch das vollige Gelingen der Aufführung berechtigt; alle Theilnehmer, Orchester, Chor und Solisten, theten durch sorgsame und precise Durchführung der ihnen zugewiesenen Aufgabe ihr Möglichstes und erregten, über alles Erwarten tüchtigen Leistungen Hoffnungen für die Zukunft der Bonner Musik. Das Orchester, gebildet aus den hier befindlichen Kräften, eber mit wesentlichen Verstärkungen von Aussen, unter denen wir mit besonderer Freude unsere verehrten Kölner Gaste bemerkten, leistete sowohl hinsichtlich der Sicherheit des Zusammenspiels, als auch des Ausdrucks und der Nüancirung Vorzügliches; sowohl die schwierige Ouvertüre wurde tadellos und mit voller Deutlichkeit gespielt, wie auch die vielfachen, zum Theil sehr feinen Einhalten der Symphonie zu hörer bestimmtem, vollen Wirkung gelangten. Das Lob trifft vor Allem das Saitenquartett; eber auch unter den Blasinstrumenten waren mehrere trefflich besetzt, während man bei kleinen Unebenheiten, wie sie überall sich finden, sagen durfte dass wir einen so anlässig einer hoffentlich stetig sich entwickelnden neuen Zeit der Musikübung stehen und ganze Volksmenschheit nicht sogleich besprochen dürfen. Auch die Begleitung der Chorsätze und des Solospiels war sicher und discret. Der Chor, in Folge zahlreicher Betheiligung zeuhter Kräfte aus hiesiger Stadt wesentlich gegen frühere Zeiten verstärkt, zeichnete sich aus durch vollen und edlen Klang, ein im Ganzen gleichmässiges Stimmenverhältniss, gute Aussprache, präcise Einsätze und überhaupt verständnissvollen Vortrag. Das Solopuartett war gebildet durch Fräul. Büchgens aus Crefeld, Fräul. Sebrock von hier, Herrn Wolff aus Köln und einen geehrten hiesigen Dilettanten, und lösta seine Aufgabe in würdigster Weise. Die Orgel, welche die beiden Sätze der Messe verstärkte, spielte Herr Knapp aus Düsseldorf. Herr Giampanali gab Proben von der Vortrag des C moll-Concerts durch Ferd. Hiller, welcher mit vollendeter classischer Beherrschung und tiefstem Eindringen, mit seinen allbekannten Vorzügen schönen Anschlags und tiefempfundenen Vortrags das schöne Stück spielte. Er lebte völlig im Werke und in Beethoven, den er nicht in gewöhnlicher Künstlerweise wie etwas Fremdes spielte, sondern wie ein Meister den andern interpretirte. Die reichlich strömende Phantasie brachte ihn in der Cadenz des ersten Satzes unversehens zu einer Verbindung der Themen der Concerts mit dem des letzten Satzes der C moll-Symphonie. Wenn in dieser Weise sämmtliche Leistungen im Einzelnen durchaus gelangen und der Eindruck des Festes entsprechend waren, so muss das Hauptverdienst davon der ausgezeichnet anregenden Thätigkeit des Dirigenten Herrn v. Wasielewski zugeschrieben werden, der es in der kurzen Zeit seines Hierseins in rühmlicher Weise verstanden hat, die vorhandenen Kräfte zu reger Betheiligung heranzuziehen, Eifer und Interesse an der Sache zu verbreiten und Vertrauen in seine Tüchtigkeit zu erregen. Wir hoffen, dass auf Grund dieses schönen Zusammenwirkens und im Anschluss an die gelungene Feier des wichtigen Festes in dem neuen Festlocale die Pflege der Musik bei uns einer ferneren, erfreulichen Blüthe entgegengehe, ein Wunsch, der auch bei dem frohen Festmahle, welches die Festgenossen bis spät nach der Aufführung mit einander vereinigte, in zahlreichen Trinksprüchen bestens und ernsten Ausdruck fand.

* **Frankfurt a. M.** Der 33. Jahres-Bericht des Verwaltungs-Ausschusses der Mozart-Stiftung an den Liederkranz, die Wirksamkeit der Stiftung im Rechnungsjahre 1866/70 betreffend, ist ausgegeben und entnehmen wir demselben folgende befriedigende Ergebnisse. Des Capitalvermögen der Stiftung hatte am 30. Sept. 1869 den Betrag von 57,700 fl. 40 kr. erreicht. Den schätzbaren Zuwendungen, welche uns neben den Zinsen-Einnahmen zugekommen sind, verdanken wir am 30. Sept. 1870 einen Capitalbestand von 60,656 fl. 23 kr., somit eine Vermehrung in dem rasehnlichen Betrage von 2046 fl. 43 kr. Das von dem Liederkranze für das Rechnungsjahr 1868/69 am 8. November v. J. veranstaltete Concert vermehrte die Einnahme unserer Stiftung um 340 fl. 39 kr. Der Geschenke-Conto ertrug 101 fl. 19 kr. Die Vermahlung einer Tochter Felix Mendelssohn's wurde durch eine Gabe der Familie euch zu einem freudigen Ereignisse für die Stiftung und derselben damit ein Wohlwollen bethätigt, welches ihr der Meister im Leben bei mannigfachen Gelegenheiten bewährt hatte. Wie der vorige Bericht erwähnt, ward das im vergangenen Jahre ausgeschriebene siebente Stipendium der Stiftung dem Zögling des Conservatoriums zu Leipzig, Arnold Krug aus Hamburg, zu Theil. Mit dem 1. Februar v. J. ist Krug in den Bezug des Stipendiums getreten. Derselbe wird auch ferner von seinem bisherigen Lehrer Herrn C. Reinecke in Leipzig unterwiesen werden.

* Die nachstjährige Londoner internationale Kunstausstellung wird die musikalische Kunst nicht, oder nur wenig berühren; diese wird erst in folgenden Ausstellungen zu ihrem Rechte kommen. Es ist nämlich der Plan, in sechs auf einander folgenden Jahren die Erzeugnisse sämmtlicher künstlerischen und industriellen Thatigkeiten dort auszustellen. Ob die Betheiligung eine so grosse werden wird, wie bei früheren Ausstellungen, dürfte zu bezweifeln sein, weil keine Preise u. dgl. zur Vertheilung kommen. Die Ehre soll in der blossen Annahme zur Ausstellung liegen, die nur mit sorgfältiger Auswahl stattfinden soll. Also wird eine vollständige Bevormundung hier herrschen, und nicht das Publikum wird aribalien, sondern die Ausstellungs-Commission. Für Ausländer werden die grossten Weitläufigkeiten daraus erwachsen; die Engländer haben denn auch in angeborner Bescheidenheit nur zwei Drittel des ganzen Raumes für sich behalten! So war es schon früher. Auf der letzten Londoner Ausstellung 1861 hatte z. B. ein einziger Mobilien- und Teppichhandler aus London, ein Mensch also, der selber nicht das geringste erzeugte, einen grosseren und weit besseren Raum erhalten, als das ganze Königreich Sachsen, dessen gewerbliche Thatigkeit bekanntlich ersten Ranges ist! — Obwohl nun, wie gesagt, die Musik ein solche auf der 1871er Ausstellung nicht vertreten ist, so wird es doch (wie wir aus einem uns vorliegenden Schreiben ersehen) den Musikern vergönnt gestattet sein, in der 1. Klasse »Unterrichtswerke und -Hulfsmittel« alles zur Ausstellung zu bringen, wes sich auf musikalische Erziehung bezieht, Schulen, Etudee etc. Dies zur Nachricht für Ausstellungslustige.

* Gounod's Ville bei Paris.) Nicht weit von dort ist durch Granaten zerstört, mit fürstlichem Luxus eingerichteten Villa Pozzo di Borgo liegt eine bescheidenere Ville oder eigentlich zwei Villen, welche von einem einzigen Garten umschlossen sind. Sie sind das Besitzthum Gounod's, des Componisten der »Margarethe«. Das kleinere Haus wurde von ihm, das grossere von seiner Schwiegermutter bewahnt. Gounod, der sich jetzt in London befindet, wo er an der Oper Polyaucte von Corneille arbeitet, hatte sich an den Kronprinzen mit der Bitte gewendet, dieses Besitzthum unter seine Obhut nehmen zu wollen. Der Brief des berühmten Tonsetzers legt Zeugniss von der feinen Niedergeschlagenheit ab, mit welcher die der Politik fernstehenden Männer das muthwillig herbeaufbeschworene Unglück ihres Vaterlandes erfullt. Gounod beklagt den Krieg aufs tiefste, den er von ersten Augenblick missbilligt hat; er deutet an, wie er aus deutschem Geiste und deutscher Kunst wesentlich seine eigene künstlerische Richtung gewonnen, wie viel er zu kämpfen gehabt, und wie schwer ihm der Erwerb seines kleinen Besitzthums geworden. Der Kronprinz gab Befehl, die Lage der Ville zu untersuchen und Massregeln für die Schonung derselben zu treffen. Der Auftrag war kein ganz leichter, weil die Ville auf einem ganz exponirten Terrain liegt, wo Jeder, der sich blicken lasst, sofort mit Granaten begrüsst wird. Er wurde jedoch glücklich ausgeführt, und zwar von Seiten des dort auf Vorposten liegenden 58. Regiments unter Führung eines Officiers. Dieser fand die Hauser in noch unversehrtem Zustande vor, nur bie und da etwas Unordnung in den Zimmern, die ebenso gut von franzosischen oder deutschen Patrouillen-Besuchen, als von überstürzter Flucht der Hausbewohner herrühren konnte. Er liess einraumen und Alles in Ordnung bringen, und sodann Siegel und Placate an die Hauser heften mit dem Namen des Eigenthumers und dem kronprinzlichen Befehl der Inschutznahme.

Titel und Inhaltsverzeichniss zum vorigen Jahrgang werden erst der nächsten Nummer beifolgen.

Digitized by Google

ANZEIGER.

ROBERT SCHUMANN'S WERKE

[1] aus dem Verlage von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur.

Op. 29. **Zigeunerleben,** Gedicht von E. Geibel, für kleinen Chor mit Begleitung des Pianoforte. Für kleines Orchester instrumentirt von Carl G. P. Grädener. Partitur 1 Thlr. 5 Ngr. Orchesterstimmen 1 Thlr. 10 Ngr.

Op. 136. **Ouverture zu Goethe's Hermann und Dorothea,** für Orchester. [Nr. 1 der nachgelassenen Werke.] (Seiner lieben Clara gewidmet.) Partitur in 8vo 1 Thlr. 15 Ngr. Orchesterstimmen 3 Thlr. Clav.-Ausz. zu vier Händen vom Componisten 1 Thlr. Clav.-Ausz. zu zwei Händen vom Componisten 23 Ngr.

Op. 137. **Jagdlieder.** Fünf Gesänge aus H. Laube's Jagdbrevier für vierstimmigen Männerchor (mit vier Hörnern ad libitum). [Nr. 2 der nachgelassenen Werke.] Partitur und Stimmen 2 Thlr. 5 Ngr. Singstimmen einzeln à 7½ Ngr. Hornstimmen einzeln à 2 Ngr.
Nr. 1. Zur hohen Jagd: »Frisch auf zum fröhlichen Jagen«.
– 2. »Habet Acht!«
– 3. Jagdmorgen: »O frischer Morgen, frischer Muth«.
– 4. Frühe: »Früh siehst der Jäger aus«.
– 5. Bei der Fische: »Wo giebt es wohl noch Jagerei«.

Op. 138. **Spanische Liebeslieder.** Ein Cyklus von Gesängen aus dem Spanischen von E. Geibel für eine und mehrere Stimmen (Sopran, Alt, Tenor und Bass), mit Begleitung des Pianoforte zu vier Händen. [Nr. 3 der nachgelassenen Werke.] 3 Thlr.
— Dasselbe mit Begleitung des Pianoforte zu zwei Händen. 2 Thlr.
Abtheilung I.
Nr. 1. Vorspiel. (Im Bolerotempo.) 5 Ngr.
– 2. Lied: »Tief im Herzen trag ich Peine«, für Sopran. 5 Ngr.
– 3. Lied: »O wie lieblich ist das Mädchen«, f. Tenor. 5 Ngr.
– 4. Duett: »Bedeckt mich mit Blumen«, f. Sopr. u. Alt. 10 Ngr.
– 5. Romanze: »Flutbereicher Ebro«, für Bariton. 10 Ngr.
– 5bis Dieselbe für Bass. 10 Ngr.
Abtheilung II.
Nr. 6. Intermezzo. (Nationaltanz.) 5 Ngr.
– 7. Lied: »Weh, wie zornig ist das Mädchen«, f. Tenor. 5 Ngr.
– 8. Lied: »Hoch, hoch sind die Berge«, für Alt. 7½ Ngr.
– 8bis Dasselbe für Sopran. 7½ Ngr.
– 9. Duett: »Blaue Augen hat das Mädchen«, für Tenor und Bass. 10 Ngr.

Nr. 10. Quartett: »Dunkler Lichtglanz, blinder Blick«, für Sopran, Alt, Tenor und Bass. 12½ Ngr.

Op. 140. **Vom Pagen und der Königstochter.** Vier Balladen von E. Geibel für Solostimmen, Chor und Orchester. [Nr. 5 der nachgelassenen Werke.] Partitur 6 Thlr. Clavier-Auszug 3 Thlr. Orchesterstimmen 3 Thlr. Singst. 2 Thlr. Chorst. einzeln à 5 Ngr.

Op. 142. **Vier Gesänge** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. [Nr. 7 der nachgelassenen Werke.] (Frau Livia Frege gewidmet.) 22½ Ngr.
Nr. 1. Trost im Gesang: »Der Wandrer, dem verschwunden so Sonn' als Mondenlicht«, von Justinus Kerner. 7½ Ngr.
– 2. »Lehn' deine Wang' an meine Wang'«, von H. Heine. 5 Ngr.
– 3. Mädchenschwermuth: »Kleine Tropfen, seid ihr Thränen?« Unbekannter Dichter. 5 Ngr.
– 4. »Mein Wagen rollet langsam«, von H. Heine. 7½ Ngr.

Op. 143. **Das Glück von Edenhall.** Ballade von L. Uhland, bearbeitet von R. Hasenclever, für Männerstimmen, Soli und Chor, mit Begleitung des Orchesters. [Nr. 6 der nachgelassenen Werke.] Partitur 3 Thlr. 15 Ngr. Clavier-Auszug 1 Thlr. 20 Ngr. Orchesterstimmen 4 Thlr. 10 Ngr. Singstimmen 25 Ngr. Chorstimmen à 5 Ngr.

Op. 144. **Neujahrlied** von Friedr. Rückert für Chor mit Begleitung des Orchesters. [Nr. 9 der nachgelassenen Werke.] Partitur 4 Thlr. 10 Ngr. Clavier-Auszug 2 Thlr. 20 Ngr. Orchesterstimmen 3 Thlr. 20 Ngr. Chorstimmen à 10 Ngr.

Op. 147. **Messe** für vierstimmigen Chor mit Begleitung des Orchesters. [Nr. 10 der nachgelassenen Werke.] Partitur 5 Thlr. 10 Ngr. Clavier-Auszug 2 Thlr. 25 Ngr. Orchesterstimmen 6 Thlr. Chorstimmen à 15½ Ngr. Clavier-Auszug zu vier Händen 3 Thlr.

Op. 148. **Requiem** für Chor und Orchester. [Nr. 11 der nachgelassenen Werke.] Partitur 5 Thlr. 10 Ngr. Clav.-Ausz. 3 Thlr. 15 Ngr. Orchesterstimmen 4 Thlr. Chorstimmen einzeln à 15 Ngr. Clavier-Auszug zu vier Händen von F. L. Schubert 1 Thlr. 25 Ngr.

Scherzo und **Presto passionato** für das Pianoforte. [Nr. 12 und 13 der nachgelassenen Werke.]
Nr. 1. Scherzo 15 Ngr.
– 2. Presto 1 Thlr.

---

[2] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

SONATE
für Pianoforte zu vier Händen
von
ALBERT DIETRICH.
Op. 19.
Pr. 1 Thlr. 10 Ngr.

SINFONIE
(D moll)
für grosses Orchester
von
Albert Dietrich.
Op. 20.
Partitur 5 Thlr. 25 Ngr. Orchesterstimmen 8 Thlr. 15 Ngr. Clavierauszug zu 4 Händen 2 Thlr. 20 Ngr.

---

[3] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Ein deutsches Requiem
nach Worten der heiligen Schrift
für
Soli, Chor und Orchester
(Orgel ad libitum)
componirt von
Johannes Brahms.
Op. 45.
Partitur 8 Thlr. 10 Ngr. Orchesterstimmen 8 Thlr. Chorstimmen: Sopran und Bass à 17½ Ngr. Alt und Tenor à 20 Ngr. Solostimmen 5 Ngr.
Clavier-Auszug mit Text 4 Thlr. 15 Ngr.
Clavier-Auszug zu vier Händen 3 Thlr. 15 Ngr.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 11. Januar 1871. **Nr. 2.** VI. Jahrgang.

Inhalt: Mozart's Don Giovanni. Partitur-Ausgabe von B. Gugler. — Die Salbung David's. Oratorium von A. Deprosse (Schluss). — Ein Brief Beethoven's an seinen Neffen. — Ueber eine Stelle in der Violoncellosonate Op. 69 von Beethoven. — Israel in Egypten von Händel, aufgeführt in Barmen. — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Mozart's Don Giovanni.
Partitur-Ausgabe von B. Gugler.

Mozart's Don Giovanni. Partitur, erstmals nach dem Autograph herausgegeben unter Beifügung einer neuen Textverdeutschung von **Bernhard Gugler.** Breslau, Verlag von F. E. C. Leuckart (Const. Sander). XIX und 476 S. Hoch folio.

Von **Dr. E. F. Baumgart.***)

Mozart's Werken ist es noch nicht so gut geworden, wie denen seiner grossen Vorgänger, S. Bach und Händel, und wie denen seines genialen Nachfolgers, Beethoven. Eine kritisch vollständig beglaubigte Gesammt-Ausgabe derselben fehlt uns noch und ist schwerlich bald zu erwarten. Die Richtung unserer Zeit, so weit sie auf Orientirung in der Musikgeschichte durch Erforschung, Publication und Interpretation der Quellen ausgeht, hat wenigstens zu Gunsten Mozart's dahin geführt, dass die Verleger der alten »Oeuvres de Mozart«, Breitkopf und Härtel, eine neue Ausgabe seiner Opern-Partituren unternommen haben, und die bis jetzt erschienenen fünf Bände derselben erwecken bei aller Freude über die endliche Restituirung der unglaublich entstellten Originale doch auch die besorgte Frage, ob es mit den anderen Werken des Meisters nicht vielleicht ähnlich steht, ob seine Symphonien, Quartette, Quintette, Trios, Clavier-Sonaten etc. am Ende nicht auch voll grosser und kleiner Fehler stecken. Gewiss ist hier im Einzelnen viel geschehen, um die älteren Ausgaben correcter herzustellen; gewiss ist auch das Autograph, wo möglich, vielfach eingesehen worden. Allein die früheren Opern-Partituren wollten ebenfalls Mozart's Manuscript treu befolgt haben, und wie wenig dies in Wahrheit der Fall gewesen, lernen wir erst durch die neuen Ausgaben beurtheilen. Der Forscher braucht überhaupt mehr, als die blosse Versicherung auf dem Titel oder in der Buchhändler-Anzeige, dass ein classisches Werk in »correcter« Ausgabe, »berichtigt nach der Original-Handschrift« erscheint. Er beansprucht genauere Nachweise über die Beschaffenheit der Quellen und über die Art ihrer Benutzung, er will das kritische Material zur Controle gestellt haben. In dieser Beziehung haben wir zwar in der Bach- und Händel-Ausgabe treffliche Leistungen, sonst aber gerade aus der classischen Periode nicht viel, und wir müssen das Allermeiste immer noch auf Treu und Glauben hinnehmen, — von Mozart so ziemlich Alles, ausser den schon erwähnten Opern.

Ihnen reiht sich Gugler's Partitur des Don Giovanni an, und zwar ebenbürtig den besten Leistungen auf ähnlichem Felde und in jeder Beziehung entsprechend den heutigen Anforderungen an eine kritisch beglaubigte Ausgabe. Der Herausgeber hat sich durch eine Reihe von Arbeiten zu *Così fan tutte* und namentlich zu *Don Giovanni*, die theils in dieser Zeitung, theils im Morgenblatte, theils in der Beilage zur Augsburger Allgem. Zeitung erschienen sind, schon früher als einen genauen Kenner Mozart's und sorgfältigen Forscher erwiesen, der sein Urtheil auf urkundliche Zeugnisse und sachliche Gründe zu stützen bestrebt ist. Gerade diese Objectivität ist selbstverständlich die erste, für Arbeiten der vorliegenden Art unumgänglich erforderliche Eigenschaft. Kommt zu ihr noch der unverdrossene Fleiss und die Geduld, die ein paar undeutliche Noten, ein paar Striche und Punkte zehnmal prüfend ansieht, die fast peinliche Gewissenhaftigkeit, die wegen einiger zweifelhaft gebliebener oder vermeintlich übersehener Stellen allenfalls noch eine besondere Reise nicht scheut, um aus der letzten Quelle die sichere Entscheidung zu holen, endlich auch das historische Verständniss einer Menge von äusserlich unscheinbaren, im Grunde aber höchst wichtigen Dingen, die zu den Eigenthümlichkeiten des Componisten und seiner Zeit gehören, oder die auch nur zufällig bei der Entstehung des Werks mitgewirkt haben: so darf man wohl sicher sein, dass die Treue und Zuverlässigkeit der neuen Partitur, so weit der Herausgeber dafür verantwortlich sein muss, nichts Wesentliches zu wünschen lässt. Im Einzelnen werden wir dies später genauer erörtern. Zunächst fragen wir nach den benutzten Quellen.

Diese bestehen natürlich zuerst in Mozart's Autograph, das, jetzt im Besitze der Frau Pauline Viardot-Garcia, dem Herausgeber mit echt künstlerischer Liberalität wiederholt zu wochenlanger Benutzung gewährt worden ist. Leider sind mehrere Blätter desselben bereits verloren, und wenn deren Anzahl verhältnissmässig auch nicht bedeutend ist, so macht sich doch für manche Einzelheiten der Mangel

*) Wenn diese Zeitung erst jetzt eine ausführlichere Besprechung der oben genannten Partitur-Ausgabe bringt, so ist die Redaction eben so, wie der Referent ausser Schuld. Der Letztere hatte schon im vergangenen April eine Recension des Werks abgeschickt, die aber auf dem Wege zur Redaction spurlos verschwunden ist. Die längere Zeit angestellten Nachforschungen, die sich schliesslich als fruchtlos erwiesen, und die kargen Mussestunden des Referenten haben eine neue Arbeit über den Gegenstand bis jetzt verzögert. *B.*

Digitized by Google

des Originals immerhin fühlbar. Dass Mozart seine Manuscripte trotz aller Schnelligkeit, mit der er arbeitete, wunderbar sorgfältig schrieb, ist eine jetzt bekannte Thatsache. Nichtsdestoweniger finden sich zweifelhafte Correcturen, undeutlich geschriebene Noten, auch leicht erklärliche Versehen, welche mitunter harte Aufgaben für die kritische Entscheidung bieten. Da hat nun der Herausgeber möglichst nach anderen alten Quellen geforscht, um durch diese das urkundliche Material zu ergänzen. Eine sehr alte Partitur-Abschrift des Stuttgarter Hoftheaters, welche aus der Zeit unmittelbar nach der ersten Aufführung der Oper in Prag (1787) stammen muss, da sie die für Wien nachcomponirten Stücke nicht enthält, hat manchen guten Dienst geleistet. Die Quelle dieser Abschrift ist, wenn nicht ganz gewiss, doch höchst wahrscheinlich ebenfalls noch vorhanden, und zwar in einer Copie des Autographs, die in Wien im Privatbesitz war, aber wegen eigenthümlicher Umstände vom Herausgeber nicht durchweg verglichen werden konnte. Er hat wenigstens mehrere Stellen durch Herrn Archivar C. F. Pohl in Wien einsehen lassen und aus dessen Mittheilungen auf die Uebereinstimmung dieser ersten Prager Copie*) mit der Stuttgarter Abschrift schliessen können. — Endlich haben sich noch einige alte Stimmen im Prager Orchester aufgefunden, die Herr Kapellmeister F. Smetana verglichen hat. Wer da weiss, welche Wichtigkeit mitunter gerade die ausgeschriebenen Orchesterstimmen haben und dass wir ohne solche z. B. Bach's Cantaten kaum mit halber Zuverlässigkeit, grösstentheils ohne dynamische Zeichen und Stricharten besitzen würden, wird es bedauern, dass von Mozart's Opern solche Urkunden kaum noch übrig sind. Die Wichtigkeit Bach'scher Stimmen und Mozart'scher kann freilich nicht gleichgesetzt werden; Mozart schrieb seine Partituren für den Copisten, darum genau mit allen Vortragszeichen, Bach grossentheils für sich, da er die Stimmen selbst copirte oder hinterher mindestens controlirte und bezeichnete. Immerhin aber würden auch Mozart'sche Originalstimmen, d. h. solche, die aus dem Autograph oder dessen unmittelbarer Copie entnommen sind, sehr willkommene authentische Zeugnisse für die Entscheidung undeutlicher Stellen oder für Ergänzung von Lücken im Autograph sein. Aber seine Stimmen sind verbraucht und längst durch andere ersetzt, die aus unzuverlässigen Abschriften oder neuen Drucken stammen; Bach's Stimmen haben — man kann hier sagen: glücklicherweise! — hundert Jahre und länger vergessen gelegen und sind darum erhalten geblieben. Es ist also ein besonderer Glücksfall, dass wenigstens noch einige Stimmen zum Don Giovanni in Prag übrig geblieben sind, und sie haben in der That hier und da die verloren gegangenen »Extrablätter« der Original-Partitur ersetzt.

Für die Redaction der Ausgabe ist der Zweck derselben hauptsächlich massgebend gewesen. Der Herausgeber sagt in dieser Beziehung in der Vorrede (erste Anmerkung), man werde es ihr ansehen, dass, während sie alle von den Kapellen zu stellenden Anforderungen erfülle, bei ihrer Redaction besondere Rücksicht auf ein ernstes Studium des Werks genommen sei. Dass wir es mit nichts weniger, als etwa einer Concurrenz-Ausgabe zu thun haben, bedarf kaum einer Bemerkung. Es ist darüber bereits früher, bald nach dem Erscheinen der Partitur, in diesen Blättern das Nöthige gesagt worden,*) und der Herausgeber erzählt die Entstehungsgeschichte derselben in der Vorrede so, dass kein Zweifel über die Motive obwalten kann. Was nun den Zweck anlangt, so meinen wir, es könne bei Ausgaben classischer Werke, bei denen nicht etwa pädagogische Rücksichten genommen werden, überhaupt nur einer als der entscheidende gelten. Diese Werke sind als Producte genialer Künstler Denkmäler der musikalischen Literatur, geschichtliche Monumente, und das Erste, was bei ihrer Publication zu erreichen ist, wird immer die möglichst treue Original-Gestalt sein. Das verlangt einfach die historische Wahrhaftigkeit. Ihr bleiben die Bühnen und Kapellen kaum in minderem Grade verpflichtet, als die Editoren; will man den ersteren auch manche Rücksichten auf Zeit und Personal gestatten, so hat darauf der Herausgeber keine Rücksicht zu nehmen, und der praktische und der theoretische Zweck wird wohl in allem irgend Bedeutsamen zusammenfallen: der Kapellmeister wird im Theater keine andere Ausgabe brauchen, als der Musikgelehrte zu seinem Studium. Mozart's Opern sind keine dramatischen Gedichte, ungefähr wie Goethe's Faust und Götz, die erst noch einer Einrichtung für die Bühne bedurften; sie sind ursprünglich für die Darstellung auf dem Theater gedacht und geschrieben, und auch beim Studium können sie nur von diesem Gesichtspunkte aus richtig gewürdigt werden. Wir wüssten auch in Gugler's Ausgabe kaum zu scheiden, was für den Musikdirigenten und was für den Studirenden allein bestimmt wäre. Sollten die in der Vorrede und innerhalb der Partitur gegebenen Erläuterungen und Nachweise hauptsächlich auch nur dem letzteren gelten, so wird doch auch der erstere, wenn ers anders gewissenhaft mit der Sache nimmt, sich der Informirung darüber nicht entschlagen können, und Niemand wird ihn der Pflicht entbinden, Mozart's Oper in der von Mozart gewollten Gestalt aufzuführen, also die Resultate der neuen Ausgabe durchweg zu beachten. Anders denkt sicherlich auch Gugler nicht, und wir machen diese Bemerkungen nur desshalb, um dem Missverständnisse vorzubeugen, als habe seine Arbeit für den Theatergebrauch eine secundäre Bedeutung und gehöre vorzugsweise auf den Studirtisch und in die Bibliothek. Sie soll vielmehr auch auf dem Dirigenten-Pulte liegen und kann es nach ihrer ganzen Einrichtung und Ausstattung eben so gut, ja besser, als die bisherigen.

Nun kann man allerdings gerade beim Don Juan nicht ohne Grund fragen, welche Gestalt der Oper als die originale, als die endgiltig von Mozart gewollte zu betrachten ist. Mögen auch andere seiner Opern, wie »Idomeneo« und »Die Entführung«, vielleicht schwerere Aufgabe in dieser Beziehung sein, weil der noch jugendliche Componist in seiner überreichen Productionskraft in beiden sich musikalisch weiter ausbreitete, als der dramatischen Wirksamkeit günstig war, und dann zu Kürzungen und Aenderungen genöthigt wurde, so scheint uns denn doch auch im Don Juan ein Zweifel möglich, ob die erste Prager Aufführung, oder die spätere Wiener obligatorisch für die Partitur zu gelten hat. Betrachtete Mozart die für Wien getroffenen Aenderungen, Nachträge, Kürzungen als bleibend gewollte, oder stellte er sie beliebiger Benutzung anheim? Wir entscheiden praktisch heut zu Tage fast nur nach dem musikalischen Werthe der nachcomponirten Stücke und geben es drein, dass sie der dramatischen Wirkung nichts nützen, vielmehr Eintrag thun. Wir wissen nicht gern Ottavio's Arie: »*Dalla sua pace*«, wie wenig sie auch an ihrer gewöhnlichen und nicht ohne Bedenken zu ändernden Stelle passend erscheint, und wie viel auch gerade dieses Stück zu einer unverdienten Verurtheilung des Charakters von Don Ottavio beigetragen hat. Wir ent-

*) Siehe Jahrgang V (1870) S. 69. Zu vergleichen der Bericht über die Aufführung des Don Juan in Gugler-Wolzogen's Bearbeitung in Schwerin S. 398. *D. Red.*

Digitized by Google

behren eben so ungern Elvira's Arie: »*Mi tradi*«, und diese erscheint uns, obschon zur Handlung nicht unbedingt nöthig, doch dramatisch wenigstens nicht unmotivirt, wenn sie im zweiten Act nach dem Sextett, wo allein sie ihre richtige, urkundlich bezeugte Stelle hat, gesungen wird. Dort nur kann sie als eine, wie uns dünkt, meisterhafte Schilderung der von Zorn und Rachsucht zu schmerzlicher Entsagung sich durchkämpfenden Elvira recht verstanden werden. Am leichtesten verschmerzt man wohl das letzte Duett Leporello's und Zerlina's, und wir wenigstens können uns durch Mozart's allerliebste Composition nicht bestimmen lassen, etwas Anderes in der ganzen Scene zu erblicken, als eine weder in die Oper, noch speciell an diese Stelle passende, geschmacklose und innerlich unwahrscheinliche Posse. Mozart hat diese drei Compositionen nur als »Einlagstücke« in seinem Verzeichniss notirt. Für nothwendig, oder auch nur für belangreich zur Wirkung der ganzen Oper hat er sie kaum angesehen. Des Werthes der letztern auch ohne die Nachträge war er sich bewusst, und der Erfolg in Prag konnte darüber gar keinen Zweifel lassen. Wenn er bei der Composition dennoch seine volle Meisterschaft zeigte, so that er das dem ganzen Werke, auch wohl sich selbst zu lieb; denn er musste damals den Wienern zu beweisen wünschen, was er vermochte. — Mag man nun über die ganze Frage denken, wie man will, so wird man doch wohl zugeben, dass es eine Redactionsfrage werden kann, ob man die Nachträge in die ursprüngliche Gestalt des Werks einfügen, oder, wie dies die früheren Ausgaben gethan haben, in einen Anhang verweisen soll. Indess hat die Entscheidung, wie sie auch ausfällt, wenig praktische Bedeutung. Gugler hat die Stücke nicht in einem Anhange beigefügt, sondern jedes da eingeschoben, wo es nach Ausweis des von v. Sonnleithner herausgegebenen Textbuchs in Wien seine Stelle bekam, und das hat um so weniger irgend einen Nachtheil, als durch die der Partitur beigefügten Anmerkungen das wahre Sachverhältniss überall aufgeklärt ist. Für den Gebrauch im Theater ist es sogar bequemer, da es Umblättern erspart, und vielleicht trägt es ein Weniges dazu bei, den Missbrauch mit Elvira's Arie: »*Mi tradi*«, die nach Leporello's: »*Madamina* gesungen zu werden pflegt, endlich zu beseitigen, — eine Hoffnung, die wir aus guten Gründen so bedingt aussprechen.

(Fortsetzung folgt.)

Die Salbung David's.
Oratorium von A. Depresse.

Die Salbung David's. Oratorium in drei Theilen, von **Gustav Klemmt.** Für Chor, Soli und Orchester componirt von **Anton Depresse.** Op. 30. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Partitur 289 S. Pr. n. 12 Thlr. Clavierauszug 142 S. Pr. 3½ Thlr.

(Schluss.)

Der zweite Theil versetzt uns nach Bethlehem in Isai's Haus. Wir sagen in Isai's Haus, was wörtlich zu nehmen ist, denn die Verhandlung geht hier nur mit Isai und seinen Söhnen vor sich. Zum mehrstimmigen Gesange sind allerdings Stimmen genug vorhanden, da Isai's Familie sehr zahlreich war. Ein Sextett seiner Söhne beginnt denn auch den zweiten Act, und späterhin gestaltet sich mit diesen Mitteln durch Hinzutreten des Vaters und Samuel's ein Octett. Im Uebrigen handelt es sich nur um die Wahl eines Königs aus Isai's Söhnen: die plötzlich einfallende Stimme eines Engels, welche David's Namen nennt, giebt wieder den Ausschlag, und der bis dahin sich im Hintergrunde haltende Chor der Priester und Opferknaben stimmt der Weisung in einem schönen Chore freudig zu. Während der Verfasser des Textes in seinem ersten Theile die biblische Quelle erweiterte und, wie wir schon gezeigt haben, veräusserlichte, liess er hier im zweiten den Reichthum, welchen dieselbe ihm darbot, leider unbenutzt. Als Samuel vor Bethlehem anlangt, gerathen natürlich alle Bewohner der Stadt in Aufregung und die Aeltesten des Ortes gehen ihm voll banger Ehrfurcht entgegen, fragend ebedeutet es Friede dass du kommst? — »Ja wohl bedeutet mein Kommen Friedes, erwiederte er ihnen, »heiligt Euch und die Stadt, wir wollen allesammt dem Herrn ein Opfer halten!« Darauf wandte er sich zu Isai, weihete ihn und die Seinen mit besonderer Auszeichnung und lud sie zum Opfer. Man kann sich leicht vorstellen, wie ein solches Ereigniss auf den Ort wirkte. Würde das alles nicht willkommene Momente für musikalische Gestaltung abgegeben haben? Es wäre dadurch möglich gewesen, für eine Handlung, die ihrem Wesen nach in einem engen Bette fliesst, eine breitere Ausbildung zu gewinnen. Gerade das Oratorium besitzt hierzu die Fähigkeit, weil es nicht an die engen dramatischen Vorgänge gebunden ist. Es scheint aber, dass der Dichter sich eben durch die sogenannten dramatischen Rücksichten hat bestimmen lassen, hier einige der musikalisch wirkungsvollsten Partien seiner Geschichte preiszugeben. Wie das Volk Israel im Oratorium selbst bei einer reinen Privatgeschichte mit voller Macht und in seinem wahren Charakter zur Geltung kommen kann, sieht man aus Händel's Oratorium Susanna. Möchten mit unseren Componisten vereint nur auch erst unsere Dichter wieder anfangen, von solchen Werken zu lernen. Jedes neue Product, welches jetzt zu Tage tritt, zeigt, wie sehr sie dieselben zu ihrem eignen Schaden ignoriren.

Der dritte Theil behandelt die Salbung David's, aber nicht in der feierlichen geweihten Umgebung der städtischen Opferversammlung, wie in der Bibel, sondern auf der Flur, umgeben von seinen Heerden. Warum im Sinne Dessen, der hier salbte, sowie Dessen, der zu salben befahl, eine Viehweide heiliger sein sollte, als das heilige Opfer, bei welchem nach uralter Vorstellung Gott so nahe war, dass er gleichsam über den lichten Rauchwolken schwebte, segens- und gunstbereit: diese Frage hat der Autor des Textes sich wohl ebenfalls nicht gestellt, er würde sonst Bedenken getragen haben, etwas Neues hinein zu dichten. Der ältere Bruder Eliab wird als eifersüchtig und neidisch auf David dargestellt und füllt damit einigen Raum aus, macht aber eine schlechte Figur. Auch diese Ausmalung geschah unbedacht, denn es fehlt die reale Grundlage für etwaigen Neid; die Königskrone wurde nicht wirklich ausgetheilt, sondern es wurde nur Jemand daraufhin gesalbt. Eine solche rein geistliche Handlung ruft nicht die menschliche Leidenschaft hervor, sondern drängt sie vielmehr zurück. Wird dieselbe, wie hier geschehen, veräusserlicht und Lärm und Streit darob erhoben, erst im Hause dann im Felde, so muss man sich wundern, dass nicht die ganze Geschichte sofort ruchbar wird und zu Saul's Ohren dringt. Hierbei soll gern anerkannt werden, dass sich einige Stellen und sogar ganze Nummern in dem Texte finden, welche sich recht gut zur musikalischen Composition eignen, und diese werden den Tonsetzer auch wohl bestimmt haben das Ganze in Musik zu bringen. Aber eben das Ganze ist nicht hinreichend durchgebildet und gereift; man kann dies schon äusserlich an der saloppen Form wahrnehmen, denn der Text

Digitized by Google

ist zwar in Versen abgefasst, aber meistens ungereimt, hin und wieder jedoch mit Reimen versehen, indess ohne Ordnung, launenhaft willkürlich. Das heisst sich der Mittel künstlerischer Formgestaltung bedienen, um damit formlos Chaotisches zu schaffen. Besser ist es, man bleibt bei der Bibelprosa. Wir halten letzteres nur ausnahmsweise (z. B. bei Israel in Egypten, wo die Handlung in die Erzählung gelegt ist) geeignet, wenn ein kunstvolles Oratorium entstehen soll, und sehen daher die neueren Oratorien mit Bibelprosa und Gesangbuchsversen als eine Verirrung an; aber die Salbung David's wäre noch am leichtesten und natürlichsten musikalisch auf den Umfang eines vollen Oratoriums zu bringen, wenn das Bibelwort als Text zu Grunde gelegt würde und der Chor sich in Psalmworten breit ausspräche. Es müsste alles Mögliche versucht werden, den Vorgang im Helldunkel des nationalen Mysticismus erscheinen zu lassen, und hierzu besitzt die Musik die vollen Mittel, wie keine andere Kunst. In einem so angelegten Ganzen wäre nicht nur die städtische Opferhandlung hochbedeutsam geworden, sondern selbst andere Textstellen, mit denen Herr Kienast nichts anzufangen gewusst hat, würden für den Tonsetzer dann eine wahre Honigquelle gewesen sein. Als Samuel's Auge prüfend auf Eliab ruht, sagt ihm die göttliche Stimme: »Siehe nicht an seine Gestalt, noch seine grosse Person; ich habe ihn verworfen. Ein Mensch siehet was vor Augen ist, der Herr aber siehet das Herz an«. Das ist ein solcher Text, der uns in den Mittelpunkt der Sache führt und ihren geheimsten Sinn erschliesst. Nicht nur diese Worte müssten in ihrer ganzen Feierlichkeit erscheinen, sondern auch weiterführende Arien und Chöre über die Heiligung des Inneren und die Bitte um ein reines Herz sich daran schliessen. In diesen Zusammenhang würde sich selbst der Verdammungsspruch Samuel's an Saul »Meinest du, dass der Herr mehr Lust habe am Brandopfer, als am Gehorsam der Stimme des Herrn? Siehe, Gehorsam ist besser denn Opfer, und Aufmerken besser denn das Fett von den Widdern« — natürlich einordnen und damit ein grosser hochbedeutsamer Zug in die kleine Begebenheit kommen. Aber um so etwas zu lernen, sowohl in der Text- wie in der Musikgestaltung, dazu müsste man nicht nur bei Händel, sondern auch bei den musikalischen Mystikern des siebzehnten Jahrhunderts ernstlich und treulich durch viele Jahre in die Schule gehen.

Doch genug. Der Leser sieht schon, worauf unsere Besprechung des obigen Werkes hinausläuft, und nur andeuten können wir hier den Gegenstand, nicht ihn erschöpfen. Man würde uns aber missverstehen, wenn man die ausführlicher hervor gehobenen Mängel des Textes auch auf die nur andeutungsweise besprochene Musik schlechthin übertragen wollte. Letztere ist das Erzeugniss eines talentvollen Musikers, der aber hier den richtigen Text und wohl überall den rechten Weg noch nicht gefunden hat, an welchen ein unbefangener Beurtheiler daher weniger Tadel, als vielmehr gute Wünsche und Rathschläge zu richten geneigt sein muss. Das Lob, welches nicht wenige Stellen dieses Oratoriums mit Recht beanspruchen dürfen, wird im Ganzen nur wieder eingeschränkt durch die Stillosigkeit, die das Werk mit ähnlichen Erzeugnissen der Gegenwart gemein hat, wenn es dieselbe auch keineswegs so prahlerisch hervor kehrt, wie Rubinstein, Liszt u. A. zu thun pflegen. Dahin gehört die grundverkehrte Anwendung des Dramatischen, der fehlende oratorische Rahmen durch den Mangel rein ideal gehaltener Chöre, die Ersetzung des einfachen und für seine Zwecke unersetzlichen Recitativs durch chromatisches Gewühl sowie der gross und symmetrisch angelegten Arie durch die engen Formen des durchcomponirten Liedes, in Folge dessen die Mittel für eine kraftvolle Entfaltung des Solosanges verloren gehen, u. s. w. Möchte man diesen letzten Umstand, nämlich die musikalischen Mittel und Grundlagen, welche im Oratorium einen ergreifenden schönen Gesang allein möglich machen, doch bald erkennen, ja ihre Bedeutung nur erst einmal ahnen! Dann wird auch der grosse Uebelstand des Missverhältnisses zwischen Singstimme und Instrument, zwischen Gesang und Begleitung, in Folge dessen die Singstimme als der leidende Theil einen völlig instrumentalen Zuschnitt erhalten hat, nach und nach schwinden.

Was uns bei dem in Rede stehenden Tonwerke aber durchweg angenehm berührt hat, ist die Abwendung desselben von äusserlicher Effecthascherei. Alles erscheint als treugemeinter Ausdruck der Situation. Die vielen, sehr wirkungsvollen Momente, welchen wir namentlich in den Chören begegnen, sind desshalb um so höher anzuschlagen. Diese Chöre sind in ihrer formellen Textur von grosser Mannigfaltigkeit und zeigen glückliche Erfindung, was man bei einer Aufführung leicht erfahren wird. Einige von ihnen sind entschieden dankbar und, von einigen unvocalmässigen Härten abgesehen, leicht zu singen.

Dem Tonsetzer wünschen wir mit seinem Werke denjenigen Erfolg, welcher zum Weiterstrehen aufmuntert. Unter Weiterstreben verstehen wir aber nicht ausschliesslich Weitercomponiren, sondern vor Allem Entwöhnung vom Clavier, welches auch bei der Gestaltung dieses Werkes eine grosse Rolle gespielt hat, und anhaltendes Studium des Vocalsatzes, um zunächst zu der Erkenntniss zu gelangen, dass z. B. die letzten Takte des Schlusschores vom ersten Theil kein Gesang mehr sind. Die richtige Erkenntniss und Einübung ist das Erste; das wahrhaft erspriessliche Kunstschaffen findet sich dann bei dem geeigneten Talente ganz von selbst. *Chr.*

Ein Brief Beethoven's an seinen Neffen.

(Mitgetheilt von **G. Nottebohm.**)

Baden am 23ten Aug. 1823.

. . . *Lumpert* — — — —

bestes Lumperl

Liebes Kind ich empfange heute deinen gestrigen Brief, du sprichst nur von 31 fl. da ich doch auch deine verlangten 6 fl. ebenfalls geschickt habe, sollтest du diese nicht bei dem vielen Geplapper durch Blätter nicht gefunden haben — die Quittung von S. müste so lauten:

10 fl. der Haushält. des *B . . .*

9 - meiner Haushält.

31 - beiliegend

Summa 50 fl. welche ich Endesunterschrieb. richtig erhalten habe

*S—dler**)

Er war nur einen Tag mit mir hier, um eine Wohnung zu nehmen wie du weist, schlief in Hetzendorf u. gieng Morgens seiner Aussage gemäss wieder in die Josephstadt, lass dich übrigens nicht in Klatschereien gegen ihn ein, man kann ihm schaden, u. ist er nicht gestraft genug, dass er so ist, ihm derb die Wahrheit zu sagen ist nöthig, da sein böser zu Ränken aufgelegter Karakter erfordert, ihm Ernst zu zeigen — Wenn die Wäsche nicht höchst nöthig, so lass selbe bis ich 29ten komme, denn da du sie erst schickest, so wird es kaum mögl.

— — —

*) Schindler. — Wegen des Inhalts des Briefes kann man verweisen auf Schindler's Biographie I. 239, II. 32.

Digitized by Google

sein, dass du selbe am 28ten des Prüfungstages hast, gib also lieber dem Bedienten ein Beinkleid im Nothfall, welches dort in der Nachbarschaft wohl leicht gewaschen wird — Ich erinnere mich der Ankündigung des *Petiscus*. Ist er das Geld werth, so muss man ihn doch haben, das Nützliche darf nicht berechnet werden, Gott verlässt uns nicht, zwar sind die Ausgaben gross jetzt, ich erwarte nun noch die Rechn. von *Blöchling*. *) Ist sonst noch was zu erinnern, so vergiss nichts, damit man am 29ten nicht aufgehalten ist. Den Bedienten anbelangend so soll er noch einige Zeit bleiben, bis wir einmal zusammen sind, denn die ganze Hausbaltung mit der alten wird nicht mehr gehn, sie riecht, stebt, u. schmeckt nicht mehr — mein armer Magen ist immer in Gefahr. Die frühere Haushält. von der Josephstadt hat sich schon wieder angetragen, sie wäre geeigneter mit einem Bedienten, allein diese alte braucht Bedienung u. Hülfe, die Küchenmagd, die ich früher weggeschaft, ist ein grosses Schwein, für jetzt hat doch der Bediente ordentliche Wohnung, er kann an viele Orte kommen, wo er die nicht hat, er mag nun bleiben oder geben, so soll er uns zuwissen machen, wo er ist, u. sind wir zusammen, so lässt sichs überlegen, denke auch eine Kuchelmagd kostet nur Monath. mit dem Brodigeld 10 fl. 44 + jährl. 128 fl. 48 + der Bediente monatl. 20 fl. Stiefelgeld Kleidung u. bei der alten müssen wir noch ein Weib haben — Es gebt besser mit der Gesundheit doch noch nicht so gut als ich früher war. — Nun lebe wohl. Das Tagtägliche erschöpft mich — Alles Gute dir mein lieber Sohn. *Zeerni* dein frühere(r) Meister . . . . . speist morgen bei mir. **) Du wirst manche für dich interessante Menschen hier finden — Herzlich dein Vater.

(Adresse:)
An Karl *van Beethoven*
in
Wien.
Abzugeben in der Josephstadt
Kaiserstrasse im gräfl.
Kolhekischen Hause im
Erziehungs-Institute des
Herrn *Blöchlinger*.

*) Blöchlinger, Besitzer des Knaben-Instituts, in dem sich der Neffe befand.

**) C. Czerny hatte den Neffen im Clavierspiel unterrichtet. Der Unterricht begann 1815. In späteren Jahren kam Czerny (so erzählt derselbe in der Wiener allg. musik. Zeitung vom Jahre 1845, S. 459) oft nach Baden, wo er mit Beethoven spazieren ging und bei ihm speiste.

Ueber eine Stelle in der Violoncellosonate Op. 69 von Beethoven

enthält die Nr. 32 des vorigen Jahrganga dieser Zeitschrift eine Notiz, der ich wohl in Folgendem meine Ansicht beifügen darf. Hat Beethoven wirklich selber diese Stelle mit dem angedeuteten Fingersatze bezeichnet, so wollte er damit vielleicht dem Vortragenden einen Wink für das Verstandniss der Stelle geben. Auf dem Clavier ist jede angeschlagene Note anfänglich stark und nimmt rasch ab. Ein anderer Vortrag als ist nicht möglich, auch pflegt man synkopirte Noten auf diese Weise aufzufassen. Beethoven will aber vielleicht die Stelle angekehrt, nämlich aufgefasst wissen, wodurch der Accent auf den Anfang des Taktes fällt. Dass er das crescendo-Zeichen nicht hinsetzte, kann wieder einen doppelten Grund haben: entweder, weil er ja doch selber die Unmöglichkeit, ein crescendo zu machen, recht gut einsah, oder auch, weil er in der That ein solches nicht in der Idee hatte; die erste Note soll sich nicht verstärken, die zweite soll nur accentuirt erscheinen. Dann erweist sich die Bezeichnung 4 3 gar nicht übel, weil sie der zweiten Note den sehr entschieden stärkeren Finger zutheilt. Das Alles bleibt natürlich dem Hörenden verborgen, da es der Spieler, der ja doch nicht wiederholt anschlagen soll, gar nicht machen kann. Da es aber ein wirklicher Unterschied ist, ob man sich hier oder vorstellt, so ist die Bezeichnung doch nicht absolut überflüssig, wenn sie auch nur dem Spielenden zum Verständnisse hilft. Jene Notiz war mir desshalb sehr interessant, denn die hier cursirenden Offenbacher Ausgaben haben jenen Fingersatz nicht. Sollte sich nun herausstellen, dass das Autograph oder die älteste, zu Beethoven's Lebzeiten gestochene Ausgabe diesen Fingersatz hat, *) so bin ich dafür, ihn unbedingt beizubehalten. Denn selbst wenn sich meine obige Ansicht als irrig nachweisen lässt, müssen wir doch annehmen, dass Beethoven irgend einen Grund zu seinem Verfahren hatte, und sehen wir diesen jetzt nicht ein, so kommen wir vielleicht später zur Einsicht! Man kann bei der Herausgabe von Meisterwerken nicht treu genug verfahren. Sollte wirklich, wie in Nr. 23 die Befürchtung ausgesprochen ist, der Fingersatz zu Missverständnissen Anlass geben, — nun, so hätte diese doch in keinem Falle der Herausgeber zu verantworten. *W. Oppel.*

*) Die neue Ausgabe von Breitkopf und Härtel ist ja wohl nach einem von beiden gestochen und kann als Autorität dienen; sie ist mir aber hier in Frankfurt nicht zum Vergleiche zugänglich. (Auch in dieser ist der Fingersatz beibehalten. *D. Red.*)

Israel in Egypten von Händel,

aufgeführt in Barmen.

Die in fast allen grösseren Städten unseres Vaterlandes veranstalteten musikalischen Aufführungen zu Ehren des vor hundert Jahren geborenen Beethoven haben so sehr das allgemeine Interesse für musikalische Dinge in Anspruch genommen, welches bei dem Drange der Zeiten und der anderweitigen Beschäftigung der Gedanken übrig geblieben ist, dass wir, gelinde gesagt, einige Zweifel zu hegen begannen, ob es eine wahre, echte Quelle der Empfindungen sei, aus welcher diese augenblicklich fast exclusive Vorliebe für Beethoven fliesse oder ob vielmehr eine aus Musikerkreisen stammende Pedanterie das Publikum zu einer Art von Intoleranz leitet, über welche der grosse Meister Beethoven gerade in dem Selbstbewusstsein seiner in gewisser Hinsicht unüberwindlichen Grösse am allerersten den Stab gebrochen hätte. Es würde uns hier zu weit führen, wollten wir Beweise dafür beibringen, wie sehr man der ausübenden musikalischen Reproduction schadet dadurch, dass man das Publikum zu Vergleichen veranlasst, wer unter den grossen Musikern grösser und bedeutender sei oder gar, wie es neuerdings geschehen ist, geradezu die Meinung verbreitet, es sei Beethoven, den wir uns als den »wahren Inbegriff des Musikers« vorzustellen haben. Damit bereichert man die Welt um einen neuen Autoritätsglauben, aber nicht um eine Wahrheit. So viel sei uns vergönnt aus unseren Erfahrungen hier mitzutheilen, dass es unter den Musikern sehr wenige giebt, welche von sich mit gutem Gewissen sagen können, dass sie bei der Leitung und Wiedergabe der musikalischen Kunstwerke auch nur wenig mehr als die alleräusserste Oberfläche durchdrungen haben und das nur desshalb, weil jener Fanatismus im Vergleichen, jenes Uebermass an Zu- und Abneigung sie von der wahren und unbefangenen Musikempfindung abgebracht hat und an jener inneren Sammlung verbindert, deren Reflex auf sie selbst und auf das Publikum allein eine Beschäftigung mit diesen Dingen adelt, bei welcher sonst wenig mehr als ein Formelkram herauskommt. Es ergeht Beethoven natürlich dabei nicht besser als den anderen, welche ihre ganze Kraft für die Musik geopfert haben. Er könnte wohl sagen »Gott beschütze mich vor meinen Freunden«; denn es ist erstaunlich und recht traurig, mit wie geringer Pietät auch Beethoven behandelt und angehört wird. So hört man dann von musikalisch hochgebildeten Leuten (natürlich auch von solchen, welche es sein wollen) Urtheile wie: das erste Quartett, die C moll-Symphonie etc. habe man zu oft gehört: Leider ist das richtig in Betreff der Anzahl Aufführungen, bei welchen von Beethoven'schen Intentionen wenig mehr darin übrig

Digitized by Google

geblieben ist. Giebt es doch viele Leute, welche mit einer gewissen Verachtung auf manches Werk Beethoven's als zu »Mozartische herabsehen. Dieser unerhörte Mangel an Pietät und diese selbstsüchtige Eitelkeit in musikalischen Dingen müssen auf das Entschiedenste zurückgewiesen werden. Zu den grossen Geistern, welche in jener Beziehung viel haben leiden müssen und noch stets erleiden, gehört auch Händel. Es freut uns daher von einem nachahmungswerthen Beispiele berichten zu können, wobei Dirigent und Mitwirkende den grossen Mann geehrt haben durch Hingebung und Liebe, durch Treue und Genauigkeit der Wiedergabe eines seiner Meisterwerke, wie es selten geschieht: sie haben durch die That jenen falschen Propheten bewiesen, wie kleinlich ihr Standpunkt ist und wie das wirklich Gute und Edle doch zuletzt siegen muss.

Am 29. Dec. 1870 führte der Barmer Singverein unter Leitung des Herrn Anton Krause »Israel in Egypten« nach der Originalpartitur auf. Herr Krause ist der erste Dirigent, von welchem wir gehört haben, dass er ohne jeden Rückhalt die grossen Vortheile einer Händelaufführung nach der Originalpartitur anerkannte. Er rühmte uns die Vortheile der einfachen Händel'schen Instrumentation, durch welche an Kraft die Chöre gewinnen, durch welche die Klarheit des grossartigen Tongewebes eigentlich nur möglich sei.*) Die Aufführung sollte dieses in schönster Weise bestätigen. — Seit einer geraumen Reihe von Jahren ist Herr Krause der energische und unermüdliche Leiter des Singvereins: in richtiger Erkenntniss der Verhältnisse hat er den Schwerpunkt des Barmer musikalischen Treibens in den Chorgesang verlegt, so dass der Verein eine vortreffliche Ausbildung besitzt. Man bemerkt dieses besonders an den ausgezeichneten Mittelstimmen Alt und Tenor. Der Sopran hat einen frischen Klang, schien sich aber mitunter zu überanstrengen, was übrigens an unserem Platze (wir sassen ganz in der Nähe des Sopranes) fühlbarer gewesen sein mag, als weiter in den Saal hinein. Der Bass ist gleichfalls sehr gut ausgebildet. Daraus, dass der Verein für sich allein an das fast durchweg achtstimmige Oratorium sich wagte, kann man schon ersehen, dass die Betheiligung eine recht erfreuliche ist: wir hörten übrigens von Barmenern, dass der Chorgesang hier besonders beliebt sei. Die Soli waren den Damen Scheuerlein aus Braunschweig, Assmann aus Barmen, den Herren Rud. Otto aus Berlin, Hill und Staegemann anvertraut. Die Orgelpartie spielte Herr Gustav Ewald aus Leipzig. Es war leider die Mendelssohn'sche Stimme, welche benutzt wurde, deren Nachtheile übrigens nicht so sehr hervortraten, als die dortige Orgel nur bei vollem Werke von starkem Tone ist, und Herr Ewald so registrirte, dass den Singstimmen an solchen Stellen, wo die Orgel am besten fortgehleben wäre, nicht grosser Abbruch geschah. Dadurch wurden freilich viele der im 1. Bande der »Jahrbücher für musikalische Wissenschaft« von Chrysander mit Recht gerügten Uebelstände in der Mendelssohn'schen Orgelbegleitung nicht gebessert. Nach dem von Herrn Otto sehr edel vorgetragenen Einleitungsrecitativ begann der Altchor »Und die Kinder Israel's schreien« mit ausgezeichnet sicheren und ruhigen Einsätzen, die allmälige Steigerung gelang vortrefflich; der Sopran überwand die schwierigen Intervalle durchaus sicher. In dem zweiten Chor begann der Tenor das Fugenthema in gleich vortrefflicher Weise, wie im ersten Chor der Alt: das schwere Stück ging sehr präcis. Fräul. Assmann sang die Arie »Der Strom zeugte Frösche« mit ihrer vollkönenden und künstlerisch ausgebildeten Stimme maassvoll und charakteristisch; besonders gelang ihr die dunkle Färbung des zweiten Theiles. Die Gegensätze in dem nun folgenden Chor »Er sprach das Wort« »Und es kam der Fliegen Gewühl« etc. waren höchst wirkungsvoll. Der Sopran und Alt klangen herrlich darin und würden wohl noch durchsichtiger gewesen sein ohne Orgelbegleitung; in der Händel'schen Partitur steht deutlich bei den Stellen, wo nur Sopran und Alt singen, *soli*, bei den Bässen erst, wo die vier Stimmen zusammenwirken, *organo I* und *II*, wobei Mendelssohn das *I* und *II* entgangen ist. Die Klangwirkung jener Stellen ist wunderbar, wir konnten nicht umhin an das berühmte Damenterzett aus der Zauberflöte zu denken: wir erinnern hier daran, um auf die Gegensätze aufmerksam zu machen, welche Händel der Anlage des Stückes nach hat hervorheben wollen. Dieser Chor müsste eine wesentlich andere Orgelbegleitung erhalten. In dem dann folgenden Hagelchor waren die Posaunen von trefflicher Wirkung: der Tenor in dem berühmten Motiv »in dem Hagelsturm« von ausserordentlicher Kraft und Deutlichkeit. Erschütternd wirkten die beiden folgenden Chöre, welche die Plagen der Finsterniss und das Schlagen der Erstgeburt besingen. Die Gegensätze, welche sich dadurch zeigen, dass auf das *pianissimo* »dass Niemand sahe, wo eine Stimme die andere fast zu verlieren scheint, im *ff* das sichere Todesschwert die Erstgeburt Egyptens trifft, waren ausserordentlich wirksam. Die Schwierigkeiten der Einsätze in dem folgenden Chor »zog er dahin, gleichwie ein Hirte, wurden sicher ausgeführt. Dieser Chor achten den Sängern besondere Freude zu machen, die sich zur Begeisterung bei den folgenden zwei Chören steigerte, womit der erste Theil schliesst (der Chor »Froh sah Egypten seinen Auszug« blieb fort).

Der zweite Theil beginnt mit dem Lobgesang Moses, auf welchen sogleich das berühmte Basduett »Der Herr ist der starke Held« folgte, welches einen solchen Beifallssturm hervorrief, dass die Herren Hill und Staegemann es wiederholen mussten: sie thaten dieses mit Vertauschung ihrer Partien. Herr Staegemann intonirte das »All' seine Helden versanken«, wie uns schien, etwas zu rasch. Der Ernst des Ereignisses lässt hier den Jubel etwas zurücktreten: es würde dann auch gegen Ende ein solches Ritardando nicht nöthig sein, wie beide Herren es ausführten. Herrn Staegemann gebührt eine besondere Anerkennung, dass er trotz Indisposition mitsang und doch seine Stimme nicht überanstrengte. Die drei folgenden Chöre (von dem zweiten wurde nur der erste Theil gesungen) gelangen gleich wirksam, wie die bisherigen. Herr Otto sang dann die Arie »So sagte der Feinde sehr frisch und charakteristisch aufgefasst. Die Coloraturen zeugten von seiner bewährten Künstlerschaft im Gesange. Frl. Scheuerlein, welcher die dann contrastirende Arie »Aber du liessest wehen deinen Hauche zu« fiel, hatte darin einen schwierigen Stand unmittelbar nach Herrn Otto's Gesang; in den höheren Lagen hatte sie ihre Stimme nicht in der Gewalt, daher erschien alles in ihnen unfrei. Nach dem Chor »Wer vergleichet sich dir, o Herr« folgt das wunderbar tief empfundene Duett für Alt und Tenor, welches Frl. Assmann und Herr Otto sehr poetisch aufgefasst vortrugen. Dem Chor glückte die schwere Aufgabe »Das hören die Völker« und die Tonmalerei »Ergreifet die Angst« war von ergreifender Wirkung. In der Altarie »Bringe sie hinein« sang Frl. Assmann die inständige Bitte sehr schön und weich. Nach dem durch die Tenorrecitative unterbrochenen Chor »Der Herr regiert auf immerdar« kommt Mirjams Gesang »Singet zu dem Herrn, denn er hat gesieget wunderbar«, den Frl. Scheuerlein leider nicht im strengen Takte vortrug. Die Aeusserung der Clara Novello ist bekannt, wonach sie diesen Gesang ihren höchsten Stolz, ihre schönste Erinnerung nennt. Frl. Scheuerlein schien sich dieser prophetischen Würde der Mirjam nicht bewusst zu sein und gab ihr Loblied zu schwankend. Der Chor führte den Schluss ebenso frisch und sicher aus, wie er sich im Verlaufe

*) Es wird dem Referenten angenehm sein zu erfahren, dass der grosse Sänger und Chorgesangmeister Jul. Stockhausen schon im Jahre 1867 genau ebenso örtheile anlässlich einer durch ihn bewerkstelligten Hamburger Aufführung, welche der Barmer sicherlich nicht nachgestanden haben wird. *Chr.*

Digitized by Google

des ganzen Oratoriums gezeigt hatte, was man nicht genug anerkennen kann, da ja auch der Umfang der Chorleistungen — hier ein sehr bedeutender — zu berücksichtigen ist. So sagen wir denn ihm und allen Mitwirkenden, besonders aber dem unermüdlichen Herrn Krause unsern aufrichtigen Dank für die herrliche Aufführung.

Bonn, 6. Jan. 1871. *Dr. Franz Gehring.*

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **Frankfurt a. M.** *W.* Nun haben wir in Frankfurt doch noch, gegen anfänglches Erwarten, eine recht schöne Beethovenfeier gehabt, zwar nicht eine Aufführung in gewaltigen Massstabe, aber eine hübsche zusammenhongende Reihe von Aufführungen, welche den grossen Meister nach allen Seiten hin zeichneten. Am 9. Dec. hielt, durch Veranstaltung der Museumsgesellschaft, Herr W. H. Riehl aus München einen öffentlichen Vortrag über Beethoven, worin er die Frage erörterte, warum Beethoven einen so gewaltigen, entschiedenden Einfluss auf die Entwicklung der neueren Musik gehabt. Wir konnen hier dem anregenden Vortrage nicht ins Einzelne folgen; der Grundzug war wohl der, dass das gesammte Leben ein rascher sich entwickelndes, aufregenderes geworden, dass dieser grosseren Leidenschaftlichkeit die Instrumentalmusik mehr entspreche, als die Vocalmusik und Beethoven seiner ganzen Anlage nach Instrumentalcomponist gewesen sei; dass ferner Beethoven's Musik selbst als die seiner Vorgänger geeignet sei, den Hörer dahin zu bringen, dass er sich Etwas dabei denke und dass auch dies dem Gesammtzuge der Zeit entspreche u. s. f. Man wird nicht Allem, was Herr Riehl sagte, zustimmen brauchen und doch genehmigen müssen, dass der Vortrag namentlich für Solche recht anregend war, welche selber über diese Dinge noch nicht viel gedacht und gelesen haben. Hüten sollte sich indess ein Redner vor solchen Irrthümern wie der, dass Herr Riehl verschiedene Male die Messe von Bach in H-moll und diejenige von Beethoven in D-dur (!) verglich.*) dem Kundigen klingt so Etwas gar zu storend. — Am 13. gab hierauf der Ruhl'sche Gesangverein sein Festconcert. Es begann mit einem Prologe von F. Hornbeck, gesprochen von dem Schauspieler Zedenack, hieran schloss sich die Ouverture zu Coriolan und der Liederkreis »An die ferne Geliebte«, welchem die grosse Lebendigkeit des Herrn Vogl aus München sehr zum Vortheil gereichte, wenn sie auch an einzelnen Stellen etwas zu theatermässig wurde. Den zweites Theil bildete die hier lange nicht gehörte Messe in C-dur. Das Werk, im grossen Ganzen unbedeutender aber eingänglicher als die Messe in D, hat so viel schöne Einzelheiten, dass man für eine so wackere Aufführung, wie diese war, nur dankbar sein muss. Die Soli hatten ausser Herrn Vogl noch hiesige Künstler übernommen, die Damen Thomae und Oppenheimer und Herr Ossenbach. — Das fünfte Museumsconcert, am 16., gestaltete sich dann ebenfalls zur Beethovenfeier, indem es nur Werke dieses Meisters brachte. Es begann mit der Ouverture Op. 124, an welche sich ein Violinconcert, von Hrn. Heermann trefflich vorgetragen, anschloss. Und nun trug auch der Cäcilienverein sein Scherflein zur Verherrlichung des grossen Todten bei, indem er aus der Messe in D-dur das *Kyrie, Sanctus* und *Benedictus*, sowie zur Eröffnung der zweiten Abtheilung die Chorpartie in der Pheotasie Op. 80 sang. Das Clavier in letzterer hatte Herr M. Wallenstein übernommen. Den Schluss machte die Symphonie in C-moll, welche wohl selten mit grosserer Begeisterung gespielt und mit grösserer Andacht gehört worden ist. Ich hatten nie nur zu Anfang gewunscht man wer schon einigermassen abgespannt, so dass die Wirkung theilweise mehr betäubend und angreifend als erhebend war. — Am Geburtstage selbst, den 17., gab das Theater dem »Fidelio«, für welchen es leider im Augenblicke nicht die passenden Gesangskräfte hat. Die Aufführung des »Egmont«, am 18., befriedigte mehr, da sie an den Gesang weniger Ansprüche macht. Ein vortrefflicher Kammermusik-Abend — Quartett in E-moll Op. 59, Violoncellsonate in A Op. 69, Septett Op. 20 — machte am 19. den Beschluss unserer Festlichkeiten; wir haben eine ganze Beethovenwoche gehabt, und wenn die Ungunst der Zeitverhältnisse es nicht zu einer grossartigen Vereinigung der hiesigen Kräfte kommen liess, so haben doch alle in ihrem Kreise das Mögliche geleistet. — Herr Martin Wallenstein, Kapellmeister des Theaterhesters, veranstaltete am ersten Weihnachtsfeiertage zum Besten der Verwundeten ein grosses Concert. Das Bedeutendste wurde darin von der Sängerin G. Stolle und dem Sänger C. Hill geleistet. Letzterer zeigte namentlich in seinem Liedervortrage, wieviel wir durch seinen Weggang verloren haben. Zwei Schulerinnen des Herrn Wallenstein, Frl. Emma und Ida Nothhoffl, zeigten sich in einem Duo für zwei Flügel als recht wackere, vielversprechende Spielerinnen. Die Leistungen des durch andere Künstler verstärkten Thalia-Orchesters lassen sich, was Feinheit betrifft, mit denjenigen des Museums nicht vergleichen, doch gingen die gewählten Stücke — Ouvertüre zu Euryanthe, Festouverture von Wallenstein, Schlacht bei Vittoria — kräftig und fest zusammen. Das Wahl des letzteren Werkes war in mehrfacher Beziehung eine zeitgemässe, und deshalb soll sie, so gewiss es zu dem Schwächsten gehört, was Beethoven geleistet, nicht bemäkelt werden. — Und nun bleibt mir noch das vierte und sechste Concert des Museums nachzuholen, um meinen Bericht über das Jahr 1870 zu schliessen. Jenes, am 2. Dec., erhielt seine Anziehung für das grosse Publikum hauptsächlich durch Frau Desirée Artôt, welche neben trefflich gebildeter Stimme auch die Fähigkeit zeigen wollte, den verschiedensten Stilen gerecht zu werden. Dabei kommen allerdings nicht alle Stile gleich gut weg; es kamen sogar entschiedene Irrthümer vor. Uebrigens hat die Dame viel gelernt und das Publikum war ausser sich vor Beifallswuth, so dass ihr Gatte, Herr de Padilla, welcher zwei Duette mit ihr sang, nur von ihrem Glanze strahlte. Das Orchester erfreute uns durch die auch meiner Ansicht schönste aller Heydn'schen Symphonieen, die grosse in B mit dem obligaten Violoncello im zweiten Theile; ferner durch den ersten Theil der Schubert'schen Symphonie in H-moll und die Ouvertüren zum »Sprengstoff von Spohr und zu »Oberon« von Weber. — Das sechste Concert, am 30. Decbr., begann mit Schubert's grosser Symphonie in C und schloss mit der Ouverture zu Ruy Blas von Mendelssohn. Die Sängerin dieses Abends, Frau Marie Lehmann aus Darmstadt, hat schone Stimme, doch scheint sie nicht ganz gut disponirt, was einiges Tremoliren und einige Unsicherheit der Intonation zur Folge hatte. Sie sang eine Arie aus Don Juan und Lieder von Schumann, Mendelssohn und Schubert. Dass sie in dem letzteren Gebiete die meisten Zeit wegen des beigebrachtenen »Nachgebend« etwas vermal so langsam sang als des Gebrige, und die letzte dann mit einer Nonchalance hinwerf, die bis zur Unbendlichkeit ging — nun, das ist eben Sängermanier. — Herr Friedrich Grützmacher aus Dresden spielte ein neues Concertstück von Biller für Violoncello und dann, im Vereine mit den Herren Müller, Pahle und Klesse, eine Serenade für vier Violoncelli von F. Lachner. Letzteres Werk ist nicht eigentlich ein Quartett, sondern ein Solostück mit obligater Begleitung, übrigens recht ansprechend. — So wäre ich denn mit den musikalischen Leiden und Freuden des Jahres 70 zu Ende. Möge das neue Jahr recht bald dasjenige Concert bringen, welches Alle so sehr ersehnen, das Concert der Glocken, die zur Friedensfeier tönen! —

* **Hamburg.** *R.* Das Decembermonat der vorigen Jahres endete im Theater wie er angefangen hatte, nämlich mit dem Weihnachts-Ballet, welchem sich mehr oder weniger gute Aufführungen von Lustspielen und Opern als Zugaben anschlossen. Ein einmaliges Auftreten eines Frl. von Ferency aus Prag als Azucena im Troubadour können wir als glanzlos gelungenen Versuch, des Rollenfach einer tiefen Altstimme zu besetzen, bezeichnen, denn diese Dame sang ohne Stimme sehr unrein. Eine Vorstellung der Lortzing'schen Oper Czaar und Zimmermann war nur eine sehr mittelmässige, von der wir nur erwähnen wollen, dass man sogar die Pietät gegen den Componisten so weit vergessen hatte, die Oper ohne Ouverture spielen zu lassen, ein Fall, der uns, so lange wir überhaupt das Theater besuchen, noch vorgekommen ist. So unerfreulich diese Vorstellung war, um so genussreicher waren zwei Aufführungen des Cherubini'schen »Wasserträgers« unter Leitung des trefflichen ersten Kapellmeisters Herrn Damoni. Chor und Orchester theten ihre Schuldigkeit und zeugten von dem Fleiss und der Energie des genannten Herrn Kapellmeisters; Herr Rosz, der Vertreter der Titelrolle, die Damen Börner als Constanze, Norden als Marzelline und Herr Kruis als Anton waren recht brav, nur mochten wir Frl. Norden rathen, aufmerksam auf ihre Intonation zu sein, da dieselbe häufig zu tief ist. Die kleineren Partien waren passend besetzt. Herr Ucko sang den Grafen Armand in seiner gewohnten Meiner oder vielmehr Unmanier. Diese schöne Oper machte den Wunsch in uns rege, auch von den übrigen Opern des Meisters, die schon so lange schlummerten, z. B. Medea und Desnopheon, einmal etwas zu hören. Es würde sich wahrscheinlich lohnen, dieselben aus der Vergessenheit zu erwecken.

* **Stuttgart.** Am 29. Dec. v. J. verschied hier die Gattin des Dr. David Strauss, die als Frau Agnes Schebest früher gefeierte Sängerin.

* **Neapel.** Am 17. Dec. v. J. starb der als Operncomponist bekannte Signor Saverio Mercadante, geboren 1798 in Altamura. Im »Athenaum« Nr. 2234 vom 7. Januar findet sich eine längere biographische Notiz mit Aufzählung seiner Werke.

*) Versprechen kann sich Jeder; wäre dieser Irrthum nur einmal vorgekommen, so würde ich kein Wort darüber verlieren.

Digitized by Google

ANZEIGER.

[4] Verlag von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur.

JOHANNES BRAHMS.

Op. 12. Ave Maria für weiblichen Chor mit Orchester- oder Orgel-Begleitung.
Partitur und Stimmen 4 Thlr. 20 Ngr.
Streichquartettstimmen einzeln à 1½ Ngr.
Chorstimmen einzeln à 1½ Ngr.
Clavierauszug 13 Ngr.
Orgelstimmen 8 Ngr.

Op. 13. Begräbnisgesang: «Nun lasst uns den Leib begraben», für Chor und Blasinstrumente.
Partitur und Stimmen 4 Thlr. 15 Ngr.
Chorstimmen einzeln à 1½ Ngr.
Clavierauszug 22½ Ngr.

Op. 14. Lieder und Romanzen für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 4 Thlr.
Nr. 1. Vor dem Fenster: «Soll sich der Mond nicht heller scheinen», Volkslied.
– 2. Vom verwundeten Knaben: «Es wollt' ein Mädchen früh aufstehn», Volkslied.
– 3. Murray's Ermordung: «O Hochland und o Südland!» Schottisch, aus Herder's Stimmen der Völker.
– 4. Ein Sonett: «Ach könnt' ich, könnte vergessen sie», aus dem 13. Jahrhundert.
– 5. Trennung: «Wach auf, du junger Gesell», Volkslied.
– 6. Gang zur Liebsten: «Des Abends kann ich nicht schlafen geh'n», Volkslied.
– 7. Ständchen: «Gut' Nacht, mein liebster Schatz», Volkslied.
– 8. Sehnsucht: «Mein Schatz ist nicht da», Volkslied.

Op. 15. Concert für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters. 7 Thlr.
Dasselbe für Pianoforte allein 2 Thlr. 10 Ngr.
— Arrangement für das Pianoforte zu vier Händen 3 Thlr.

Op. 19. Marienlieder für gemischten Chor. 2.
Heft I.
Nr. 1. Der englische Gruss: «Gegrüsset Maria, du Mutter der Gnaden».
– 2. Maria's Kirchgang: «Maria wollt' zur Kirche geh'n».
– 3. Maria's Wallfahrt: «Maria sing sus wanderne».
Partitur und Stimmen 22½ Ngr.
Stimmen einzeln à 3½ Ngr.
Heft II.
Nr. 1. Der Jäger: «Es wollt' gut Jager jagen».
– 2. Ruf zur Maria: «Dich, Mutter Gottes, ruf' wir an».
– 3. Magdalene: «An dem österlichen Tage».
– 4. Maria's Lob: «Maria, wahre Himmelsfreud'».
Partitur und Stimmen 22½ Ngr.
Stimmen einzeln à 3½ Ngr.

Op. 23. Variationen über ein Thema von R. Schumann für Pianoforte zu vier Händen (Frl. *Julie Schumann* gewidmet). 4 Thlr. 5 Ngr.

Op. 28 Lieder und Gesänge von Aug. v. Platen und G. F. Daumer, in Musik gesetzt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.
Heft I. 22½ Ngr.
Nr. 1. «Wie rafft ich mich auf in der Nacht», von A. v. Platen.
– 2. «Nicht mehr du dir zu geben, beschloss ich», von G. F. Daumer.
– 3. «Ich schleich' umher betrübt und stumm», von A. v. Platen.
– 4. «Der Strom, der neben mir verrauschte», von A. v. Platen.
Heft II. 22½ Ngr.
Nr. 5. «Wehe, so willst du mich wieder», von A. v. Platen.
– 6. «Du sprichst, dass ich mich täuschte», von A. v. Platen.
– 7. «Bitteres zu sagen denkst du», von G. F. Daumer.
– 8. «So steh'n wir, ich und meine Weide», von G. F. Daumer.
– 9. «Wie bist du, meine Königin», von G. F. Daumer.

Op. 33. Romanzen aus L. Tieck's Magelone für eine Singstimme mit Pianoforte (*Julius Stockhausen* gewidmet).
Heft I. 4 Thlr.
Nr. 1. «Keinen hat es noch gereut».
– 2. «Traun! Bogen und Pfeil sind gut für den Feind».
– 3. «Sind es Schmerzen, sind es Freuden».
Heft II. 4 Thlr.
Nr. 4. «Liebe kam aus fernen Landen».
– 5. «So willst du des Armen dich gnädig erbarmen?»
– 6. «Wie soll ich die Freude, die Wonne dann tragen?»
Heft III. 4 Thlr.
Nr. 7. «War es dir, dem diese Lippen bebten».
– 8. «Wir müssen uns trennen, geliebtes Saitenspiel».
– 9. «Ruhe, Süsslieben».
Heft IV. 4 Thlr.
Nr. 10. «So tönet denn, schäumende Wellen».
– 11. «Wie schnell verschwindet so Licht als Glanz».
– 12. «Muss es eine Trennung geben».
Heft V. 4 Thlr.
Nr. 13. Sulime: «Geliebter, wo zaudert dein irrender Fuss?»
– 14. «Wie froh und frisch mein Sinn sich hebt».
– 15. «Treue Liebe dauert lange».

Op. 34. Quintett für Pfte., zwei Violinen, Viola und Vell. 9 Thlr.

Op. 36. Studien für Pianoforte. Variationen über ein Thema von Paganini. Heft I. II. à 4 Thlr.

Op. 37. Drei geistliche Chöre für Frauenstimmen ohne Begleitung.
Nr. 1 «O bone Jesu, miserere».
– 2. «Adoramus te Christe».
– 3. «Regina coeli laetare».
Partitur und Stimmen 22½ Ngr.
Chorstimmen (Sopran I/II, Alt I/II) à 3½ Ngr.

Op. 39. Walzer für das Pianoforte zu vier Händen. 4 Thlr. 15 Ngr., zu zwei Händen arrangirt 4 Thlr.
Dieselben, leichte Ausgabe. 22½ Ngr.

Op. 41. Fünf Lieder für vierstimmigen Männerchor. Partitur und Stimmen 4 Thlr. 5 Ngr.

Op. 43. Vier Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 4 Thlr.

Op. 44. Lieder und Romanzen für Frauenchor a capella oder mit willkürlicher Begleitung des Pianoforte.
Heft I. II. Partitur und Stimmen 4 Thlr. 15 Ngr.
Stimmen einzeln à 5 Ngr.

Op. 45. Ein deutsches Requiem, nach Worten der heiligen Schrift für Soli, Chor u. Orchester (Orgel ad lib.). Partitur 8 Thlr. 10 Ngr. Orchesterst. 8 Thlr. Chorstimmen: Sopran u. Bass à 1⅔ Ngr., Alt und Tenor à 20 Ngr. Clavierauszug mit Text 4 Thlr. 15 Ngr. Clavierauszug zu vier Händen 3 Thlr. 15 Ngr.

Deutsche Volkslieder für vierstimmigen Chor gesetzt (Der Wiener Singakademie gewidmet). 3.
Heft I.
Nr. 1. «Von edler Art».
– 2. «Mit Lust that ich ausreiten».
– 3. «Bei nächtlicher Weil».
– 4. Vom heiligen Märtyrer Emmerano, Bischoffen zu Regensburg «Komm Meinz, komm Bayern, komm Oesterreich».
– 5. Täublein weiss: «Es flog ein Täublein weisse».
– 6. «Ach lieber Herre Jesu Christe».
– 7. Sanct Raphael: «Tröst' die Bedrängten und hilf den Kranken».
Partitur und Stimmen 4 Thlr. 5 Ngr.
Stimmen einzeln à 3 Ngr.
Heft II.
Nr. 1. «In stiller Nacht».
– 2. Abschiedslied: «Ich fahr' dahin, wenn es muss sein».
– 3. Der todte Knabe: «Es pochet ein Knabe sachte».
– 4. «Die Wollust in den Meyen».
– 5. Morgengesang: «Wach auf mein Kind, steh' auf geschwind».
– 6. Schnitter Tod: «Es ist ein Schnitter, heisst der Tod».
– 7. Der englische Jäger: «Es wollt gut Jäger jagen».
Partitur und Stimmen 4 Thlr. 5 Ngr.
Stimmen einzeln à 5 Ngr.

Volkskinderlieder mit hinzugefügter Clavierbegleitung. (Den Kindern *Robert* und *Clara Schumann's* gewidmet.) 4 Thlr.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 18. Januar 1871. Nr. 3. VI. Jahrgang.

Inhalt: Mozart's Don Giovanni. Partitur-Ausgabe von B. Gugler (Fortsetzung). — Auf welche Art Herr Professor Hanslick sich Originalmanuscripte besieht. — Beethoven-Photographien — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Mozart's Don Giovanni.

Partitur-Ausgabe von B. Gugler.

Mozart's Don Giovanni. Partitur, erstmals nach dem Autograph herausgegeben unter Beifügung einer neuen Textverdeutschung von **Bernhard Gugler.** Breslau, Verlag von F. E. C. Leuckart (Const. Sander). XIX und 476 S. Hoch folio.

Von **Dr. E. F. Baumgart.**

(Fortsetzung.)

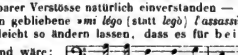
Wir haben also den Don Giovanni vollständig und in der echten Reihenfolge sämmtlicher Musikstücke. Die im Autograph angezeigten Kürzungen, S. 151, 416, 420 und die bedeutendste S. 444—451, sind durch Klammern angedeutet, aber sonst nicht berücksichtigt, und zwar mit vollem Recht. Auch die früheren Ausgaben und — so viel ich weiss — die ganze bisherige Praxis haben sie nicht als Mozart's bleibende Meinung anerkannt. Keine der drei ersten bringt auch nur eine nennenswerthe Zeitersparniss, und was in dieser Rücksicht durch die letzte erreicht worden wäre, wenn man in Wien den Schluss des Finale überhaupt aufgeführt hätte, das war durch die hinzugekommenen Scenen mehr als aufgewogen. Ueberall ist das Ursprüngliche auch das Bessere, und im Schlusssatze (S. 444) muss man gewiss dem Herausgeber (Vorrede S. XVII und Jahrgang 1866 dieser Zeitung Nr. 42) beipflichten, wenn er den veränderten Uebergang bei den Worten: *resti dunque quel birbone* (vergl. Vorrede S. XVIII) für eine offenbare Verschlechterung erklärt gegen Jahn (IV, 313, Anmerkung 71, erste Ausgabe), der eine Verbesserung darin sieht, wahrscheinlich wohl nur in der Kürzung, nicht in der Composition. Freilich will Gugler sogar einen Eingriff Susmayr's in das Manuscript vermuthen und ihm die veränderte Composition jener Stelle zuschreiben. Eine Untersuchung der Sache ist hier des Raumes wegen nicht möglich. Wir bemerken nur, dass uns der Beweis für Süssmayr's Antheil noch nicht überzeugt hat, und dass wir eher an einen erzwungenen Versuch Mozart's glauben, mit dem er dem Andrängen der Wiener auf Kürzungen wohl oder übel zu genügen dachte. Der unglückliche Einfall, die Oper mit einem Schrei des Entsetzens von Seiten der Hauptpersonen schliessen zu lassen, beweist wohl, dass der allzu gefällige Meister sogar mit recht unverständigen Forderungen sich plagen musste; er componirte selbst diesen Schrei (s. Gugler's Partitur S. 435), dessen problematischen Effect er gewiss voraus wusste. Wenn er unter solchen Umständen einmal unmuthig wurde und in der fraglichen Stelle nicht gerade das Beste hinschrieb, — vielleicht ja nur als versuchsweisen Vorschlag, — so erscheint uns dies als nicht unerklärlich und als kein Vorwurf für ihn. — Auch in Elvira's Arie: *Ah! tradir* hat er zu Gunsten der Sängerin, die sie nach D-dur (bei Jahn IV, 310, Anm. steht irrthümlich E-dur) transponirt verlangte, gar Manches nicht zum Vortheil der Composition geändert, und die für die Modulation umgeformte Stelle des Recitativs verräth ohne Zweifel etwas Gezwungenes. Der Herausgeber hat diese Abweichung, so wie alle anderen in der Arie von Mozart gemachten (S. 347 ff.) mitgetheilt, in jedenfalls dankenswerther Weise, da hierdurch wenigstens für ähnliche Fälle Mozart's Wille, wenn auch nur als *pis aller*, ausgeführt werden kann.

Als bekannt dürfen wir voraussetzen, dass der Herausgeber auch die Posaunen im zweiten Finale als späteren, vielleicht Süssmayr'schen Zusatz zu erweisen gesucht hat und ihre Echtheit stark bezweifelt. Seine Ansicht hierüber ist in der Vorrede S. XV mit einigen Nachträgen kurz dargelegt, die Gründe sind ausführlich in dieser Zeitung, Jahrg. 1867, Nr. 1—3, entwickelt worden. Hier wird man eine kritische Untersuchung dieses wichtigen Gegenstandes nicht erwarten, die unmöglich kurz ausfallen könnte, und die wir auch desshalb unterlassen, weil uns entscheidende Beweise weder für noch gegen die aufgestellte Behauptung zu Gebote stehen. Dass der Glaube an die Unechtheit der Posaunen schwer Eingang gefunden hat und finden wird, erklärt sich von selbst. Wir meinen, dass der ausreichende Beweis schwerlich anders geführt werden kann, als durch authentische Urkunden oder unzweifelhafte Zeugnisse, und diese sind unseres Erachtens noch von keiner Partei beigebracht; Wahrscheinlichkeitsgründe bleiben unsicher. Wir müssen dem Herausgeber zugestehen, dass die bekannt gewordenen Zeugnisse eher zu seinen Gunsten als Ungunsten sprechen, oder vielmehr schweigen; denn das ist eben das Bedenkliche, dass der urkundliche Beweis bis jetzt fast nur mit solchen Documenten geführt werden konnte, welche Posaunen nicht erwähnen; keines sagt oder leugnet bestimmt, dass Posaunen ursprünglich vorhanden waren, ausser einem bei Köchel (Verzeichniss von Mozart's Werken S. 421) aufgeführten Blatte, dessen Glaubwürdigkeit allerdings bezweifelt

Digitized by Google

werden kann. Wir unterschätzen das Schweigen der Urkunden nicht, legen sogar desshalb ein besonderes Gewicht darauf, weil die Erwähnung der Posaunen so natürlich gewesen wäre; aber eine vollständige Gewissheit ist damit doch nicht erreicht. — Die Gründe, welche Gugler aus dem Instrumentalsatze und aus der Behandlung der Posaunen selbst hernimmt, sind jedenfalls sehr beachtenswerth, gründlich und fein erwogen; aber den Satz für geradezu unmozartisch zu erklären, dazu ist er doch wohl zu gut, und dazu fehlt es auch an genügenden Beispielen, mit denen er verglichen werden könnte. Ein Musikstück dieser Art hat Mozart eben nur einmal geschrieben.

Für die vorliegende Ausgabe hat die eben berührte Streitfrage keine andere Folge gehabt, als dass die Posaunen mit kleineren Noten gedruckt, aber der Tradition gemäss vollständig aufgenommen sind. Eben so sind die Recitative vor und nach dem Duett Leporello's und Zerlina's (S. 330, 344 und 345), welche dem Herausgeber gleichfalls nicht für Mozart's Arbeit gelten (Vorrede S. XIV und Allg. Mus. Ztg. 1869, Nr. 4), ohne Verkürzung an der ihnen zukommenden Stelle abgedruckt, nur mit den grösstentheils sich leicht ergebenden Aenderungen der auffallenden Declamationsfehler. Wir sind mit der Verbesserung offenbarer Verstösse natürlich einverstanden — (auch das stehen gebliebene »*mi légo* [statt *legò*] *l'assassina*« hätte sich leicht so ändern lassen, dass es für beide Texte passend wäre:



und hegen nur im Einzelnen hier Zweifel, ob gerade alles Corrigirte der Correctur bedürftig war. Dies zu erörtern, lohnt nicht, da es nur Kleinigkeiten betrifft. Verhehlen aber können wir nicht, dass wir uns von der Unechtheit der Recitative nicht haben überzeugen können: wir halten sie für Mozart's Arbeit und kommen vielleicht zu anderer Zeit auf die Sache einmal zurück, deren genauere Untersuchung für den nächsten Zweck dieser Zeilen unnöthig ist. — Eins nur sei uns erlaubt hier kurz zu berühren; dies betrifft das letzte Recitativ (Scena X[4] bei Gugler) vor Elvira's Scene: *»in quali eccessi«*. Gugler giebt dies, wie es in der früheren Partitur überliefert ist und fügt in einer Anmerkung die nicht unwesentliche Abweichung des Wiener Textbuches (v. Sonnleithner, S. 55) bei. Die hier befindliche Erzählung des hinzukommenden Masetto von einer neuen Schändlichkeit Don Juan's fehlt in der Composition, welche dafür wenige Worte Elvira's (*»s'avrà sostratto l'empio suo padrone«*) enthält, die im Textbuche nicht stehen. Dass hier also Aenderungen mit Daponte's Erfindung vorgenommen wurden, ist klar; ob schon bei der ersten Wiener Aufführung oder später, kann schwerlich entschieden werden. Da sich nun gerade an der Stelle, wo Elvira's im Textbuche nicht abgedruckte Worte eingeschoben sind, kurz hinter einander zwei ganz auffallende prosodische Fehler finden (*sdivo* statt *sdrò* und *l'avra* statt *l'avrà*), so liegt die Vermuthung nahe, dass hier Correcturen des ursprünglich Geschriebenen stattgefunden haben, deren Undeutlichkeit den Copisten zu Fehlern führte. Aehnlich kann es auch im vorhergehenden Recitative Leporello's gegangen sein, wo die Worte des Textbuches: *»Ciel! che veggo! non servo«* in der Musik fehlen, und kurz darauf eine sehr unwahrscheinliche Noten-Eintheilung der älteren Partitur (bei *»bisogna dar di sprone«*) sich vorfindet, die vielleicht einer unglücklichen Correctur zu verdanken und von Gugler berichtigt ist. Ob nun auf diesen Stellen schon Mozart bei der ersten Aufführung in Wien oder ein Anderer später geändert hat, lassen wir dahingestellt. Da das Original nicht mehr vorhanden ist, bleibt man hier auf blosse Vermuthungen angewiesen. —

Es ergiebt sich aus dem Vorstehenden, dass unsere abweichenden Ansichten nur Meinungen des Herausgebers betreffen, nicht das in der Partitur Gegebene, das von den angeregten Zweifeln gar nicht berührt worden ist. Ob man also Gugler's Bedenken theilt oder nicht: für den Werth und praktischen Gebrauch seiner Ausgabe ist dies ganz gleichgiltig. Das sei wenigstens zur Beruhigung Derer gesagt, die etwa glauben, er habe seinen kritischen Untersuchungen hier bereits alle mögliche praktische Folge gegeben.

Die scenischen Vorschriften Daponte's sind überall aufgenommen, auch einige von Mozart selbst hinzugefügte, so weit sie passend erschienen und für die Darstellung etwas bedeuteten, z. B. S. 31 der gute Einfall: *»a l'orecchio, ma forte«*. Wir rechnen auch dies der Ausgabe zum Vorzuge vor der früheren (von 1840) an, da viele dieser Bemerkungen zum Verständniss der Composition unentbehrlich sind. Manches wäre im Don Juan vielleicht nicht so unverstanden geblieben, wenn die Leser der älteren Partitur durch sceniche Vorschriften über die Intention des Dichters und Componisten und über den Verlauf der Handlung besser belehrt worden wären. Freilich war die Weglassung soleher Bemerkungen erklärlich, ja nothwendig, da die gangbare Uebersetzung deren Befolgung grossentheils unmöglich machte und eine durchaus andere Darstellung verlangte. Den Wunsch aber halten wir für nicht unbegründet, dass der Herausgeber diese Vorschriften nicht blos italienisch, sondern auch deutsch übersetzt mitgetheilt haben möchte. Mancher Leser der Partitur wird denn doch wohl hier und da das Original nicht sofort verstehen.

Die Anordnung der Stimmen ist die jetzt gewöhnlichste und nach unserem Ermessen die für die Uebersichtlichkeit und den praktischen Gebrauch des Dirigenten bequemste.*) Als eigenthümliche Aeusserlichkeiten müssen wir die Vorzeichen und die Wiedereinführung der älteren Gewohnheit des *»col Basso«* bemerken. Das Letztere rechtfertigt der Herausgeber selbst in der Vorrede S. XIX, und unter seinen Gründen ist für uns die Bequemlichkeit der Uebersicht der durchschlagende, gegen welchen die Rücksichten auf Copisten, auf welche immerhin etwas zu geben ist, zurücktreten. Mögen die Copisten ihr Handwerk ordentlich lernen! Das Verständniss solcher Abkürzungen darf man ihnen wahrlich doch zumuthen! Unzweifelhaft hat Gugler vollständig Recht, wenn er es bedauerlich findet, dass die modernen Partituren unisone Stimmen von selbständigen nicht unterscheiden und dem Leser damit blos unnöthige Mühe machen. Mancher Thaler wird auf diese Weise für überflüssige Stichkosten ausgegeben, blos um die bequeme Brauchbarkeit der Partitur zu beeinträchtigen. — Die wesentlichen Vorzeichen sind nur am Anfange neuer Stücke oder bei einem Wechsel

*) Verschiedene Gewohnung mag hierin zu verschiedenen Wuschen veranlassen. Am besten wäre wohl aber die allgemeine Beobachtung einer festen Norm, nach welcher sich die Gewöhnung auch bald allgemein bilden würde. Entschieden nicht wünschenswerth muss es sein, wenn in einer Ausgabe verschiedene Ordnung befolgt wird, wie z. B. in der Partitur-Ausgabe der Mozart'schen Symphonien bei Breitkopf und Härtel, in 8vo, wo das Streichquartett, Holz, Blech und Pauken in den einzelnen Symphonien auf verschiedenen Zeilen stehen. Das ist auch für den Geübten unbequem und namentlich für Nachschlagen und Vergleichen einzelner Stellen zeitraubend.

Digitized by Google

derselben innerhalb eines längeren Stücks, sonst blos bei der obersten Accolate der linken Seite gesetzt. Einen ausreichenden Grund haben wir dafür nicht erkannt, auch keinen Vortheil. Indess bringt es in Mozart'scher Musik auch keinen Schaden, da man in ihrem Harmonie-Strome glücklicherweise nicht leicht die Ufer aus dem Gesichte verliert und der Orientirungs-Zeichen nicht alle Augenblicke bedarf.

Fragen wir nun nach dem Gewinn, der durch den Herausgeber erzielt worden ist, so würden wir viele Spalten füllen müssen, wenn wir ein vollständiges Verzeichniss aller einzelnen, bedeutenderen und weniger bedeutenden Verbesserungen aufstellen wollten. Die Zahl der Stellen, die auf Grund des Autographs und der anderen authentischen Urkunden in Noten, in Notenworthen, in dynamischen und anderen Vortragszeichen, in Berichtigung der Instrumente, der Personen, der Tempi haben corrigirt werden müssen, beträgt nach ungefährer Abschätzung zwischen 400 und 500, und wenn darunter viele unscheinbare, nur bei genauer Vergleichung mit dem früheren Drucke bemerkbare sind, so wird doch jeder schärfer Prüfende und feiner Fühlende selbst bei der grossen Mehrzahl dieser kleinen Veränderungen sofort eine Verbesserung anerkennen. Gerade in diesen leicht übersehbaren und nur allzu lange übersehenen Dingen zeigt sich der Fleiss und die Gewissenhaftigkeit des Herausgebers in mustergiltiger Weise, und wenige Blätter, kritisch geprüft, genügen, um Jedem die überaus wohlthuende Sicherheit zu geben, dass er überall beglaubigte Lesarten vor sich hat, und dass die Ausgabe, so weit dies möglich, der urkundlich treue Abdruck des Originals ist. — Endlich einmal kann man hinzusetzen: denn wenn der Titel behauptet, die Partitur sei erstmals nach dem Autograph herausgegeben, so ist das nicht zu viel gesagt. Man mag früher das Autograph zu Rathe gezogen haben: wirklich durchgesehen, philologisch genau verglichen hat es Niemand, es müsste denn Einer die Früchte seiner Studien ganz verheimlicht haben. Wer den Don Juan studiren will, wer ein sicheres Citat aus der Oper braucht, wer über das Detail des Satzes Belehrung sucht, der kann jetzt nur an Gugler's Ausgabe sich halten; die früheren sind antiquirt. Wer sich zugleich für die Geschichte dieser Oper interessirt, der findet hier sämmtliche Haupt-Actenstücke zusammengetragen, auch die Originale der Compositionen, die Mozart zur Täuschung Don Juans im letzten Finale arrangirt hat; sie bilden bei Gugler einen interessanten Anhang. Ausserdem aber wird die Vorrede mit ihren allgemeinen Erläuterungen und speciellen Anmerkungen sowohl mannigfache Belehrung über das rechte Verständniss und den rechten Vortrag Mozart'scher Musik überhaupt gewähren, als auch Manchem zu einem sehr nützlichen Vorbild besonneuer und gründlicher Kritik dienen. Wir empfehlen namentlich die Besprechung der dynamischen Zeichen und ihrer Schreibweise der Beachtung Aller und vorzüglich der Dirigenten, damit man nicht länger für Unvollkommenheit und Ungenauigkeit hält, was wohlerwogene Absicht ist, und damit man nicht etwa — (wogegen auch Jul. Rietz in seinen Ausgaben sich schon verwahrt hat) — eine Nachlässigkeit Gugler's gerade in seiner Gewissenhaftigkeit sieht. — Wo die Quellen eine Undeutlichkeit übrig lassen, da ist in den Anmerkungen immer das vollständige kritische Material mitgetheilt und in der Partitur darauf verwiesen, so dass Jedermann in den verhältnissmässig seltenen Fällen, welche nur durch combinatorische Kritik zu entscheiden sind, die vom Herausgeber getroffene Entscheidung prüfen und sich, wenn ers für nöthig hält, seine eigene Meinung bilden kann. —

(Schluss folgt.)

Auf welche Art Herr Professor Hanslick sich Originalmanuscripte besieht.

Eine Berichtigung seiner Textberichtigung Wagner's zu der Neunten Symphonie abermals berichtigt.

In einer Besprechung der Wiener Beethoven-Feier von Herrn Prof. Hanslick in der «Neuen fr. Presse» vom 22. Dec. vor. Jahres kommt die Rede auch auf eine Textänderung in der neunten Symphonie. Es heisst dort:

»Das Finale der neunten Symphonie rief uns eine charakteristische Stelle aus Wagner's neuer Beethoven-Broschüre ins Gedächtniss. Richard Wagner bewundert nämlich ganz besonders, dass Beethoven in der Composition des (anfangs unveränderten) Schiller'schen Verses: »Was die Mode streng getheilt« plötzlich das Wort »streng« für seinen zürnenden Ausdruck nicht genügend fand und statt dessen aus eigener Machtvollkommenheit »frech« hinsetzte. Wirklich steht in der bei Schott gestochenen Original-Partitur im 36. Takte vom *Allegro, ma non tanto* »frech« statt »streng«. »Kann etwas »sprechender sein,« ruft Wagner aus, »als dieser merkwürdige, bis zur Leidenschaftlichkeit heftige, künstlerische Vorgang? Wir glauben Luther in seinem Zorne gegen den Papst vor uns zu sehen!« Und nun regnet es Schelt worte gegen den die Härte'sche Beethoven-Ausgabe redigirenden »Mässigkeitsverein«, welcher diesen so sprechenden Zug getilgt und für Beethoven's »frech« das »wohlanständige, sittigmässige »streng« eigenmächtig hingestellt hatte. Wagner nennt das »eine Fälschung, die wohl geeignet ist, uns mit schauerlichen Ahnungen über das Schicksal der Werke unseres grossen Beethoven zu erfüllen«. Diese schauerlichen Ahnungen und den ganzen heiligen Zorn würde sich Wagner erspart haben, hätte er seine längeren Besuche in Wien dazu benützt, sich einmal das Autograph dieses Beethoven'schen Freudenhymnus anzusehen, dessen Einsicht der Eigenthümer Herr Artaria mit rühmlicher Gefälligkeit gestattet. Ein Blick in dieses Autograph belehrt uns, dass Beethoven in jenem 36. Takte thatsächlich »streng« wie in den früheren Strophen) und keineswegs »freche geschrieben hat. Der von Wagner so sehr bewunderte »künstlerische Vorgang« ist somit nichts weiter als der Irrthum eines schlechten Copisten. Wer die wüste Handschrift Beethoven's kennt, weiss, wie leicht seine g am Ende eines Wortes die Form von ch annehmen; wer Beethoven's Charakter kennt und seine Pietät für Schiller, der musste von vornherein den grössten Zweifel gegen dieses vereinzelte »frech« hegen und eher zehn Schreibfehler als eine von Beethoven willkürlich vorgenommene »Verbesserung« Schiller's vermuthen. Hat man doch überdies längst die Erfahrung, dass Beethoven im Niederschreiben der Textworte oft flüchtig und ungenau verfuhr. Eines der drolligsten Beispiele enthält der Schlusschor aus der Cantate: »Der glorreiche Augenblick«, dessen Anfangsworte in Beethoven's Handschrift regelmässig lauten: »Vindobona, dir und Glück, dir und Glück« anstatt »Heil und Glück«. Eine andere Curiosität ist die Aufschrift *»Sehersanda«* über dem 23. Takte von Beethoven's so tief andächtigem *»Vitam venturi«* in der grossen Festmesse, während es offenbar *»Sforzando«* heissen muss. Wollte man die Richtigstellung dieser zwei Schreibfehler mit Wagner auch als »eigenmächtige Fälschung« brandmarken, so wäre das wohl eher frech als streng. Der Leser wolle uns diese kleine Excursion zugute halten: sie ist nicht un-

Digitized by Google

wichtig, noch unzeitgemäss, liefert sie uns doch aus Beethoven's eigener Handschrift den Beweis, dass der Meister keineswegs die Sucht Wagner's getheilt hat, in Kleinigkeiten gross zu sein.«

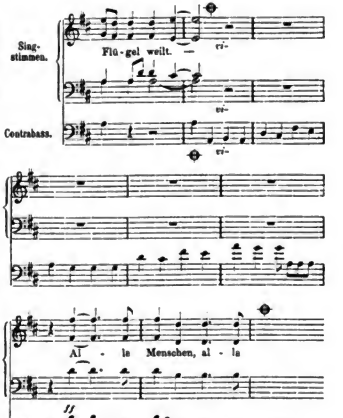
Das klingt nun sehr positiv und witzig obendrein. Wagner könnte hierauf wohl weiter nichts vorbringen, als die Entschuldigung, dass ein in Wien angestellter Musikprofessor begreiflicherweise leichter dazu kommen werde, von der rühmlichen Gefälligkeit des Herrn Artaria Gebrauch zu machen, als ein Ticht- und Tonsetzer, der zwecks Aufführung seiner Musikdramen die Kaiserstadt besuche. Aber hat Herr Hanslick denn auch wirklich Beethoven's Handschrift verglichen und die Takte gezählt, wie er uns versichert? Es kam mir sofort verdächtig vor, dass der genannte 36. Takt nichts von dem enthält, was er obiger Versicherung zufolge enthalten soll. Auch wollte mir nicht in den Kopf, dass Herr Hanslick in einem Musikstücke der blossen Genauigkeit wegen jemals sollte die Takte bis 36 gezählt haben, denn darin liegt doch nichts Geistreiches. Nun empfing ich unterm 29. Dec. vorigen Jahres von Herrn Nottebohm, dem allbekannten gediegenen Beethoven-Forscher, nachstehende Mittheilung.

»Geehrter Freund! Die neue freie Presse vom 22. Dec. enthält einen von Dr. Ed. Hanslick geschriebenen Artikel, in welchem u. a. bewiesen wird, dass ein gegen Ende der 9. Symphonie von Beethoven vorkommendes Wort nicht (wie in der alten bei Schott in Mainz erschienenen Ausgabe) »frech« sondern »streng« heissen müsse. Die aus Original-Manuscripten Beethoven's geschöpften Daten, welche bei dem Beweise benutzt und ihm zu Grunde gelegt sind, hat Herr Dr. Ed. Hanslick von mir erhalten. Ich habe ihm gesagt, dass in dem bei Artaria befindlichen Autograph (nicht nur) im 36. (sondern auch im 40.) Takte des *Allegro ma non tanto* »streng« stehe; dass ein von Beethoven geschriebenes g oft einem ch ähnlich sehe und damit verwechselt werden könne, dass ein in der alten Ausgabe der grossen Messe in der Fuge *Et vitam venturi* vorkommendes *schersando: sforzando* beissen müsse u. s. w. Jetzt sehe ich, dass ich mich in Betreff des wichtigsten Punktes geirrt habe. Ich war nämlich der Meinung, dass in der Mainzer Ausgabe, von welcher ich damals kein Exemplar erlangen konnte, das Wort »frech« zweimal vorkomme: das erste Mal im 40. Takte des *Allegro ma non tanto*, das zweite Mal im 10. Takte des nächsten *Tempo primo*. Jetzt, wo mir eine Mainzer Partitur vorliegt, sehe ich, dass das Wort »frech« nur bei der letzterwähnten Stelle (S. 207 der Mainzer Partitur) vorkommt. Diese Stelle fehlt im Autograph. Genauer gesagt: das Autograph zeigt an dieser Stelle eine andere, kürzere Lesart, in welcher die Schiller'schen Verse mit dem fraglichen Worte weggelassen sind. Das Autograph ist also hier nicht beweiskräftig. Mit anderen Worten: es lässt sich nach dem vorhandenen und mir bekannten Material nicht beweisen, ob Beethoven bei der fraglichen Stelle »streng« oder »frech« geschrieben habe.

P. S. Ich habe oben gesagt, dass die Lesart des Autographs anders und kürzer sei, als die der gedruckten Ausgabe. Ich kann hinzufügen, dass sie auch die frühere, die gedruckte Lesart die spätere ist. Der folgende gedrängte Auszug aus dem Autograph mag Ihnen jene vergegenwärtigen. (Von den Orchesterstimmen schreibe ich nur die Contrabass-Stimme hin.)

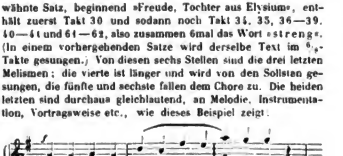
(Notenbeispiel siehe nächste Spalte oben.)

Der erste Takt dieser Stelle ist der vierte Takt des *Poco Adagio* (Schott'sche Partitur S. 205, Takt 4; Breitkopf und Härtel'sche Partitur S. 261, letzter Takt); der letzte Takt entspricht dem jetzigen 15. Takte des folgenden *Tempo primo* (Partitur S. 207 und 263); die im 2. Takte stehenden Zeichen



(𝄐 *vi-*) deuten auf eine anderwärts vorgenommene Aenderung. Das Blatt, auf welchem diese Aenderung stand, ist, wie schon oben gesagt, nicht mehr vorhanden. Eine Vergleichung mit der gedruckten Lesart ergiebt, dass Beethoven die obige Stelle später um 9 Takte verlängert und dabei den Singstimmen mehr Worte (»Deine Zauber binden wieder« u. s. w.) zugetheilt hat. *Gustav Nottebohm.*

Betrachten wir uns den Fall noch etwas näher. Der erwähnte Satz, beginnend »Freude, Tochter aus Elysium«, enthält zuerst Takt 30 und sodann noch Takt 34, 35, 36—39, 40—41 und 61—62, also zusammen 6mal das Wort »strenge«. (In einem vorhergehenden Satze wird derselbe Text im $^6_4$-Takte gesungen.) Von diesen sechs Stellen sind die drei letzten Melismen; die vierte ist länger und wird von den Solisten gesungen, die fünfte und sechste fallen dem Chore zu. Die beiden letzten sind durchaus gleichlautend, an Melodie, Instrumentation, Vortragsweise etc., wie dieses Beispiel zeigt:



Die letzte dieser Stellen, also die Wiederholung Takt 61 bis 62, ist es nun, welche in Schott's Partitur-Ausgabe

Digitized by Google

S. 207 das Wort »frech« enthält. Was liegt wohl näher, als dasselbe bei dieser Parallelstelle für einen Schreib- oder Druckfehler anzusehen? Desshalb habe ich in meiner Partiturausgabe dieser Symphonie (Leipzig, Rieter-Biedermann S. 329) ebenfalls »strengs dafür gesetzt.

Wollte man aber aus dieser Wiederholung des Chores folgern, dass eine Steigerung durch ein heftigeres Textwort dem Tonsetzer wohl nahe gelegen haben könne, so muss zugegeben werden, dass eine derartige Vermuthung bei Abgang des Originalmanuscripts wenigstens nicht ganz unstatthaft ist. Allgemein überzeugend demonstriren lässt sie sich meiner Ansicht nach nicht, denn auch rein musikalisch betrachtet kommt der Gesang mit Schiller's Worten am besten zu seinem Rechte. Im Uebrigen handelt es sich hier um eine Stelle, welche weder gesanglich schön noch ausdrucksvoll ist, mithin auch für die Dissension nicht sehr ergiebig sein kann.

Dass die alte Mainzer Ausgabe, obwohl sie recht sorgfältig corrigirt ist, keine hohe Autorität beanspruchen darf, sieht man leicht. Der Text steht bei den Chören durchweg nur unter Einer Linie, wie auch in den Manuscripten, ein Ueberseben lag also sehr nahe. Der in Rede stehende Chor bietet das beste Beispiel dar. Er beginnt Takt 5 mit Bass und Tenor einen Terzengang, welchen darauf Alt und Sopran in Sexten wiederholen. Der Text lautet »Freude, Tochter aus Elysium!« So steht er auch in Schott's Ausgabe unter Alt und Tenor; zu Anfang aber S. 197 unter Bass und Tenor steht »Tochter, Tochter aus Elysium!« So kann der Satz doch nicht beginnen? Also muss »Freude« statt »Tochter« gesetzt werden. Hebt nun der besprochene Satz in der alten Mainzer Edition sogar mit einem Textfehler an, so wird sich Niemand wundern, wenn auch noch im Verlauf des Stückes ein zweiter erscheint. Schott's selber haben daher in ihrer neuen Ausgabe der nannten Symphonie gewiss mit Recht die Correcturen »Freude« und »streng« acceptirt.

Man muss nicht vergessen in Anschlag zu bringen, dass Beethoven zu der Zeit, als die grosse Messe und die Chorsymphonie fertig waren, einen schlechten Copisten hatte. Nottebohm hebt in einer brieflichen Mittheilung hervor, dass hierauf ein grosses Gewicht gelegt werden müsse. In verschiedenen Briefen aus jener Zeit (auch in denen an das Haus Schott) klagt der Meister über diesen »böhmischen Kerl«. Besagter Kerl schrieb die Messe und die Symphonie für den Druck aus: was wunder, dass er ihr hie und da den Stempel seines Geistes und seiner Wissenschaft aufdrückte? Beethoven hat zwar die Abschriften durchgesehen und verbessert; aber so gut er das erwähnte *scherzando* (statt *sforzando*) in der Messe übersah, kann er doch auch alles Andere übersehen haben, was uns heute als Schreib- oder Druckfehler erscheint.

Hiermit dürfte die Sache wohl genügend besprochen sein. Herrn Professor Hanslick's Benehmen in dieser Angelegenheit kann Niemand ohne Verwunderung betrachten. Es ist geeignet, jedes Vertrauen nicht nur in die Zuverlässigkeit seiner Angaben, sondern selbst in die Integrität seines literarischen Charakters zu zerstören. *Chr.*

Beethoven-Photographien.

Unter den mancherlei Bildwerken, welche das Beethoven-Jubiläum zu Tage gefördert hat, verdient besonders eine Serie von Photographien von Friedrich Wendling in Wien hervorgehoben zu werden. Es liegen bis jetzt sechs solcher Bilder vor, denen aber noch mehrere folgen werden:

1. Beethoven's Sterbehaus. Es war das sogenannte Schwarzspanierhaus in Wien, ein längerer dreistöckiger Häuser-Complex, welcher an dem einen Ende mit einer Kirche zusammen hängt. Fünf Fenster im obersten Stock, das 5te bis 9te von der Kirche aus gezählt, gehörten seiner Wohnung an.
2. Beethoven's Grabmal auf dem Ortsfriedhof von Währing bei Wien. Auch diese, in dem uns vorliegenden Abdruck vorzüglich gelungene Photographie wird allen Verehrern des Meisters hochwillkommen sein, um so mehr da das Grabmal sich in seinem einfachen sinnigen Schmucke sehr schön ausnimmt.
3. Beethoven's Büste, welche an dem sogenannten »Beethoven-Gange in der Nähe von Heiligstadt bei Wien aufgestellt ist. An diesem Platte ist die ungünstige Zeit der Aufnahme photographischer Reproductionen bemerklich, denn ein rubiger Sommertag würde von diesem ländlichen Punkte ein weit besseres Bild gewähren.
4. Beethoven auf dem Todtenbette nach der Zeichnung von Danhauser. Ueber dieses Bild ist nichts weiter zu bemerken nöthig, denn Handzeichnungen sind immer die besten Vorlagen für Photographen, die Liebhaber wissen also, was sie von diesem Blatte zu erwarten haben.
5. Desto mehr wäre zu sagen über das Portrait Beethoven's nach einem Oelgemälde, welches sich im Besitze des Wiener Professors Th. G. v. Karajan befindet und auf den ersten Blick so befremdlich ist, dass man sich eifrig nach äusseren Zeugnissen umsieht. Der gegenwärtige Besitzer hat auf der Rückseite des Oelbildes folgende Bemerkung angebracht: »Gemalt von J. Mähler (Schüler des berühmten Graff in Dresden) vor dem 27. Mai 1815 zu Wien. Mähler war geboren zu Ehrenbreitstein, also ein Landsmann Beethoven's und mit ihm sehr befreundet. Mähler starb in Wien 1860. Ich kaufte das Bild von seiner Erbin Nameus Louise Guadfleg, seiner Wirthschafterin, im Juli 1860«. Die Bestimmung der Zeit ist annähernd möglich, weil sich in der Leipziger Allg. Mus. Zeitung vom Jahre 1815 eine Notiz aus Wien befindet, welche besagt, dass Mähler, »dieser geschickte junge Mann«, als Liebhaber der Musik sich seinen Mussestunden eine Reihe von Bildnissen der einheimischen Tonsetzer« verfertigt habe, welche sich sämmtlich durch einen kräftigen Pinsel, sprechende Aehnlichkeit und unverkennbaren Seelenausdruck rühmlichst bezeichnen. Bis jetzt sind folgende Portraite vollendet: Beethoven, Eibler, Gelinek, Gyrowetz, Hummel, Kozeluch, Krommer, Preindl, Salleri, Seyfried, Umlauf, Vanhall, Weigl. Diese Galerie wird vom Künstler von Zeit zu Zeit fortgesetzt werden«. (Allg. Mus. Ztg. 1815 S. 570. Der Wiener Bericht ist vom 5. Aug. datirt.) Hiernach ist also festgestellt, dass dieses Bild im Jahre 1815 fertig war; der ganzen Haltung nach möchte man es aber so früh wie möglich setzen. In Nottebohm's thematischem Verzeichnisse der Beethoven'schen Werke wird S. 195 dieses Gemälde von Mähler als aus der Zeit um 1805 herrührend angegeben, und auf die gleiche Zeit sind wir nach dem blossen Ansehen des Bildes gekommen. Weil Mähler aber noch 1815 als ein »junger Mann« bezeichnet wird, der drei Jahre unter Graff in Dresden und sodann auf der Wiener Akademie studirt habe, so muss man annehmen, dass er seinen Freund und Landsmann Beethoven durch seinen Pinsel etwas hefausgeputzt und jünger gemacht hat, als er damals wirklich war. Immerhin liegt es nahe, Beethoven auch der Zeit nach als den Ersten seiner Tonkünstler-Galerie anzusehen, und wird die Annahme, in welcher die Kenner sich jetzt vereinigen, dass das Bild wahrscheinlich 1810—12 entstanden sei, wo Beethoven noch kurze Haare trug und überhaupt körperlich eines

Digitized by Google

guten Wohlseins sich erfreute, wohl das Richtige treffen.

6. Das Hauptbild bleibt aber Beethoven's Portrait nach der Original-Handzeichnung von Anton Dietrich, dem Verfertiger einer geschätzten Büste von Beethoven. Diese Handzeichnung wurde nach dem Leben gemacht und stammt aus den Jahren 1821—26, also aus der letzten Epoche des Meisters. Sie veranschaulicht uns Beethoven so treu, dass man dreist behaupten darf, niemand könne sich eine wahre Vorstellung von seiner Gestalt bilden, der dieses meisterhafte Bild nicht gesehen hat. Wir empfehlen es auch namentlich noch als höchst nothwendiges Correctiv der jetzt grassirenden falsch idealisirten Bilder von Beethoven, die oft meine Fratzen aussorten. An dieses Bild von Dietrich halte man sich!

Obige Photographien sind zu einem mässigen Preise (auf grossen eleganten Cartons in Quart à 1 Thlr., in Cabinetsformat à $^2/_3$ Thlr., Visitformat $^1/_3$ Thlr.) von dem Photographen direct (Prätergasse 10) wie auch durch dortige Handlungen (Spina u. A.) zu beziehen.

Herr Wendling wird die Serie fortsetzen und noch mehrere interessante Aufnahmen produciren; wir werden also gelegentlich auf dieses erfreuliche und verdienstliche Unternehmen zurückkommen.

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **Berlin.** Professor Joachim, dessen Conflict mit dem Cultusminister Herrn von Mühler in Sachen der Hochschule eine befriedigende Lösung gefunden hat, gedachte zu Anfang d. M. auf drei Wochen nach Petersburg zu gehen in Folge einer Einladung der Grossfürstin Helene. Leider ist er durch rheumatische Leiden abgehalten diese Reise unternehmen zu können; er wird daher in Berlin verweilen und im Kreise seiner Schule thätig bleiben bis er Anfangs Februar seine jährliche Tour nach England antritt.

* **Leipzig.** —ρ. Recht angern berichte ich von unsera jetzigen musikalischen Zuständen, die gerade nicht sehr erbaulich für die sind, welche noch mit Liebe und Gunst an den Werken unserer classischen Meister hangen. Das einst so musikalische Leipzig — nun eine Pflegestätte frivoler französischer Theaterpossen und Wagner'scher Musik, die, was Sinnenreiz anbelangt, recht gut zusammen passen. Im Stadttheater wechseln die «Meistersingern mit der «Schönen Helena» oder «Schneewittchen» fast regelmässig ab, daneben ist Verdi's «Rigoletto» neu einstudirt, womit die Direction glaubte etwas Neues zu bringen; auch noch die «Stumme von Portici» wird hier und da gegeben, und wenn es nicht anders mehr geht, eine schlechte Aufführung von Beethoven's «Fidelio», wie die zum Jubiläum, dem Publikum geboten. Wie sehr aber diese Monotonie des Repertoir und der Geschmack der Theaterdirection, die auf Füllung des Beutels nur bedacht zu sein scheint, selbst dem Volke schon zuwider wird — und dies ist ein sehr charakteristisches Zeichen! — bewiesen die Aufforderungen in den Tagesblättern an die Stadttheaterdirection, doch endlich eine Abwechslung in den Vorstellungen eintreten zu lassen. In einer solchen bitten die unterzeichneten «Messbesucher», die sich «vorverdorbene Leute aus der Provinz» nennen, um eine Mozart'sche oder Marschner'sche Oper und ihnen d e n Kunstgenuss zu gewähren, den sie in Leipzig erwarten dürfen. «Unser Geschmack ist noch nicht so geläutert, dass wir uns nur an Wagner'scher Instrumentation erwärmen könnten, wir sind noch im Stande uns für weniger pomphafte, aber wirkliche Musik zu begeistern». — In derselben Nummer des «Leipziger Tageblattes» mahnt denn auch der Herr Recensent O. P. pflichtschuldigst, da ar dem Publikum gegenüber nicht mehr anders konnte, die Direction deren, mehr Mannigfaltigkeit in die Vorstellungen zu bringen, eifert dagegen, dass das Theater eine Spectulationsherberge der frivolen französischen Posse geworden, zählt denn eine Reihe von Opern auf, die in der Folge gegeben werden müssten, stellt aber selbstverständlich an die Spitze: Wagner's «Walküre», «Lohengrin», «Tannhäuser», «Fliegender Holländer» neben den «Meistersingern», ferner «Fidelio» von Beethoven, Gluck's «Orpheus» und «Alceste», Mozart's «Don Juan» (mit Musik auf der Bühne) und unter den folgenden denn auch unseres Franz v. Holstein's treffliche Oper «Der Bilderschach». — Von den Concerten ein andermal.

* **Bonn.** *S.* (Quartett-Soirée am 3. Januar.) Auch der heutige Abend war dem Andenken unseres Beethoven gewidmet. Obwohl Quartett-Soirée genannt, wurde doch nur ein Quartett und zwar Op. 95 in F-moll aufgeführt, dem man nur mit gespanntester Aufmerksamkeit folgen kann. Herr Concertmeister Japha vertirat diesmal mit echtem Gefühl die erste Geige und gewährte uns die vollendete Wiedergabe des Kunstwerkes einen hohen Genuss. Aber dieser wurde sehr beeinträchtigt durch Ferd. Hiller's nun folgendes Spiel, welcher die Sonate «*quasi una fantasia*» in Cis-moll, Op. 27 Nr. 2, vortrug. Wir stellten es uns die Frage, ob dies derselbe greise Meister sei, unter dessen Künstlerhand sich erst am 17. Decbr. das C moll-Concert so herrlich entfaltete, mussten sie uns leider aber bejahen. Des erste sinnige einfache Adagio — zu schnell angefangen, denn gleich im zweiten Takte ein anderes Tempo mit Effecthascherei —, das einzig Gute waren die zwei Zeilen des kleinen folgenden Allegrettos, das Trio aber schon wieder verzerrt und kaum war der Vorirag des Schlusssatzes anzuhören in einem Tempo, welchem Hiller's Technik nicht gewachsen ist. Die Erklärung für dieses gänzlich unbefriedigende Spiel konnte nur in einer plötzlich ihn überfallenen Indisposition liegen, da er an demselben Abend in der ersten Nummer, dem Ddur-Trio Op. 70 Nr. 1, der Clavierpart sehr sinnig, masss- und ausdrucksvoll, unterstützt von den Herren Japha und Rendsburg, wiedergegeben. Die Perle des Abends an Vortrag und Innigkeit war das leichter fassbare Quintett in C-dur Op. 29. Es bildete den Schluss, und man erholte sich dabei wieder etwas von der vorhergegangenen Sonate, die diesmal zu viel Phantasie war.

* In dem fünften Philharmonischen Concert in Wien kam auch ein Orchester-Concert in E-moll von Handel vor, welches aber nur geringen Beifall erntete. Dasselbe ist das dritte der im Jahre 1739 entstandenen 12 Concerte. Das schönste derselben in G-moll war hier früher mit grossem Erfolg aufgeführt, so dass man von diesem eine ähnliche Wirkung erwartete. Ein ungenannter Kritiker in der «N. fr. Presse» sagt in der Vergleichung beider Stücke: «Im G-moll-Concert vereinigt sich blühende Jugendfrische mit höchster polyphoner Kunst zu einem noch heute in voller Frische wirksamen Ganzen, die Stimmungen wechseln reizend mit einander ab, der hohe männliche Ernst des ersten Satzes steht zu dem liebenswürdigen Geländel der Mittelsätze im schönsten Contrast. Das E-moll-Concert dagegen besteht aus fünf überaus knappen, ausserlich und innerlich so mageren Sätzchen, dass wir bei dem jeweiligen Schlusse immerfort erwarten, jetzt werde uns der Meister «erst was» Rechtes erzählen, während er mit seiner Rede thatsächlich bereits zu Ende ist.» Auch eine sogenannte «Cadenz» war wieder in das Concert eingeflickt, der angeführte Referent meint aber «wahrscheinlich nicht vom Meister selbst, sondern aber von den Herren David oder Heuschk herrührende, was wir hier nur bestätigen können, denn die Absurdität, Cadenzen, und gar für andere Instrumente in eine Orchester-Composition zu stecken, oder nur Raum dafür zu lassen, ist Handel nie eingefallen. Es widerspricht schnurstracks dieser Art Musik wie auch der alten Praxis. Es wäre gut, wenn die Kritiker dieses ein wenig kennen und bei solchen Verballhornisirungen immer wieder darauf hinweisen wollten, denn offenbar wird die Wirkung der Musik dadurch beeinträchtigt. Unter den genannten 12 Concerten finden sich viele, welche dem in E-moll überlegen sind. Warum wählen unsere Concert-Dirigenten sich nicht selbständig das Beste und für ihren Zweck Passendste davon aus? Es ist merkwürdig, wie sehr man nach einem Vormund verlangt, sobald die Musik über hundert Jahre alt ist.

Was derselbe Referent über die Werke von zwei lebenden Musikern, Gade und Gernsheim, äussert, theilen wir ebenfalls mit: «Herr Gernsheim aus Köln führte im Verein mit den Herren Grün, Bachrich und Popper einem kleinen Kreise geladener Gäste ebenso seiner Kammermusik- und Clavierstücke vor. Wir hörten von demselben das Andante und Scherzo aus der Claviersuite Op. 5, die Clavier-Variationen in Es-dur, dann das zweite Clavier-Quartett, durchaus Tonstücke, welche uns vor dem Compositions-Talente des Herrn Gernsheim ungleich mehr Respect einflössten, als sein im vierten Philharmonischen Concerte aufgeführtes Clavier-Concert, in meist schmucklosem Gewande treten uns hier überall feinste, gediegenste Bildung, warme, dabei edel-massvolle Empfindung, ausgesprochener Sinn für architektonische und klangverhältnisse entgegen und Alles zu einem so harmonischen Ganzen vereinigt, dass wir den Eindruck dieser Tonwerke nicht anders als «classisch» benennen können, classisch im Sinne einer seltenen Formvollendung. Die Neuheit der musikalischen Ideen, die melodische Erfindung bildet freilich bei Gernsheim, wie bei den meisten Tonsetzern der Gegenwart die Achillesferse. Wir wussten kaum ein einziges Thema anzuführen, welches durch wahrhafte Originalität so charakteristisch hervorstiche, dass wir demselben eine eigenthümliche, specifisch Gernsheim'sche Physiognomie zusprechen konnten. Um so besser aber versteht es Gernsheim, die fremde, ansprudslose Melodie — sie gehört zumeist Beethoven, dann Robert Schumann an — im eigenen Geiste auszuführen. In dieser Beziehung verdient der erste

Digitized by Google

Satz des Clavier-Quartetts (C-moll) ein kleines Meisterstück genannt zu werden. Noch mehr Reichthum und Mannigfaltigkeit in figuraler Gestalten finden wir in den Es dur-Variationen; so wenig das zu Grunde gelegte knappe Original-Thema von acht Takten besondere harmonische oder gar melodische Eigenthümlichkeit verräth, um so überraschender werden in der Mitte des Stückes aus solch unscheinbarem Keime die reizvollsten, an und für sich wirklich neuen Gebilde entwickelt; diese paar Mittel-Variationen, besonders eine imitatorisch behandelte, gehören unbedingt zu dem Besten, was in der Gegenwart seit Brahms' Handel-Variationen auf diesem Felde producirt worden ist. Im Uebrigen wäre aus den vorgeführten Gerassheim'schen Compositionen hervorzuheben das nicht so sehr vermöge seiner Originalität, wohl aber durch überaus edle Haltung und vollendete Klangschönheit zu den vorzüglichsten modernen langsamen Sätzen zählende Adagio (As-dur) des Clavier-Quartetts; auf diesen hatte bat gestern der leider Verstorbene eingewirkt; mit einer Cantilene, welche sich auffallend jener im Adagio des Quartetts Op. 137 verwandt zeigt, vereinigt sich ein Claviersatz, wie wir ihn im ersten Stücke der As-Sonate Op. 110 finden. Etwas kurz hat sich der Componist das Finale gemacht; seines Clavier-Quartetts abgesehen; nur die eigenthümliche Harmonisirung des zweiten Hauptthemas verdient Beachtung, die stürmische Schlusscadenz gehört wieder ganz Beethoven. Ein ganz vortreffliches, die moderne Technik in geistreichster Weise ausbeutendes Clavierstück Schumann'scher Manier ist dagegen das Scherzo der Claviersatte Op. 8. — Auch als Spieler lernten wir Herrn Gernsheim seit diesem Kammermusik-Abend weit höher schätzen, als uns dies nach seinem ersten Debut bei den Philharmonikern möglich war. Alles in Allem hat sich Gernsheim als durchaus charaktervoller Künstler repräsentirt, dessen Stern entschieden noch im Aufsteigen. Das Gegenstück hiezu, nämlich das Bild eines stark im Niedergehen begriffenen, je dem Erlöschen nahen künstlergestirnes, sollte uns leider ein paar Tage später nicht erspart bleiben; die im Ganzen harmonischen Concerte als neu aufgeführte sechste Symphonie (G-moll, von Gade war es, welche in uns unwillkürlich die genannte Vorstellung erregte. Was für kühne, weitgehende Hoffnungen wurden nicht an den dänischen Künstler geknüpft, als derselbe noch zu Lebzeiten Mendelssohn's mit seinen Erstlingswerken, der C-Symphonie, der «Ossian»- und der «Hochland»-Ouvertüre, vor die Oeffentlichkeit trat! — Aus dem nun zum erstenmale der Instrumental-Musik zugeführten «nordischen» Elemente erwartete man für erstere ungeahnte Fülle, einen ganz neue Aera der Kunst erblühen zu sehen. Man fühlte sich schon enttäuscht, je sprach von tiefem Falle», als Gade, die erst eingeschlagene exotische Richtung selbst nur als einen Seitenweg zum Ideale erkennend, dieselbe verliess und in der B-dur-Symphonie ein anspruchsloses, liebenswürdigstes Werk rein musikalischer Natur hinstellte. In ähnlicher Weise hat in späteren Jahren Chopin seinen ursprünglich pronoenirt national-polnischen Standpunkt mit dem kosmopolitischen, rein menschlichen des objectiv gestaltenden Künstlers vertauscht. Für Gade bezeichnet aber wirklich die liebliche B-Symphonie, aus der freilich keine neue Aera für die Kunst hervorgehen konnte, den Zenith productiven Vermögens, jede nachfolgende Symphonie, ja auch nur jedes spätere Werk ist immer Erneuerlustiger, unselbständiger, charakterloser geworden; an die Stelle jener gefeierten «nordischen» Tonsprache trat allmälig eine geist- wie poesielose Copirung Mendelssohn'scher, seltener Schumann'scher Stil-Eigenheiten. In der G-moll-Symphonie führt — vielleicht von dem stimmungsvolleren, aber in sich selbst zerfliessenden Andante abgesehen, von Anfang bis Ende die Phrase des grosse Wort. Schon der erste Satz entbehrt jedes natürlichen, einheitlichen, strömenden Tonflusses, überall treffen wir Stockungen, vergebliche Versuche zu symphonischem Aufschwunge, nüchternstes Stizenhaftes. Das Scherzo wird in dem ernsthaften Bestreben, den Volkston, wie Schumann im C-Satze seiner Es-Symphonie anzuschlagen — nur recht platt; das Finale endlich enthält eine Impotenz, welche Mitleid erwecken müsste, würde dieselbe sich nur etwas weniger bombastisch und mit den trivialsten Gemeinplätzen prunkend gebehrden. Wenn der Componist noch ganz zuletzt wiederholt und immer fruchtlos zu einem «recht effectvollen» Schlusse ansetzt, da denken wir unwillkürlich an «den Lindwurm, der nicht sterben will und selbst verblutend noch mit aufgerecktem Schweife vergeblich wüthend um sich schlägt» — bekanntlich das unsterbliche Urtheil J. Spazier's über den Finalsatz von Beethoven's zweiter Symphonie. Diese in Wien zum erstenmale 1864 in einem von Hellmesberger geleiteten Zöglingsconcerte des Conservatoriums aufgeführte Gade'sche Symphonie wurde sehr kühl aufgenommen, der mässige Beifall galt zumeist der trefflichen Leistung des Orchesters, besonders im Andante.»

✱ **New York.** [Beethoven-Abend in der Liederkranz-Halle.] Als eine würdige Schlussfeier des Beethoven-Jubiläums, welches von verschiedenen Gesellschaften ohne übermässige Theilnahme des Publikums gefeiert wurde, sei des Concertes in der Liederkranz-Halle am 18. Dec. v. J. ausführlicher Erwähnung gethan. Der Verein, stets bestrebt, gute Musik vorzuführen, konnte, wie zu erwarten stand, eine Gelegenheit, wie die 100jährige Geburtstagfeier unseres hedeutendsten gedanken- und gefühlreichsten Componisten nicht vorübergehen lassen, ohne seinen künstlerischen Tribut den Manen des grossen Meisters darzubringen. Das Programm bestand aus acht Compositionen Beethoven's. Die C-moll-Symphonie eröffnete den Reigen in fast vollendeter Weise, was wir der Thätigkeit und Energie des Herrn Paur zu verdanken haben. Die Fidelio-Ouverture Nr. 3 «Leonore» wurde in der vollendetsten Weise executirt. Der Chor «Die Himmel rühmen seine Werke» wurde vom Männerchore wuchtig, markig und mit Feuer und Schwung gesungen. Die Solognesänge-Nummern aus Fidelin gelangen nicht so gut. Beethoven hat wenig für die Menschenstimme gedichtet, das Wenige reicht sich jedoch dem Schwierigsten an, was wir auf musikalischem Gebiete aufzuweisen haben. Wahrhaft vollkommen tadellos, durchweht von echt künstlerischem Geiste spielte Marie Krebs die «Sonata appassionata» mit Feuer, Leidenschaft doch künstlerischer Ruhe. Sie musste eine Polonaise von Beethoven zugeben. (New-Yorker Handelszeitung.)

✱ **Hannover.** Den 8. Januar wurde hier die neuinstudirte «Stumme von Portici» endlich gegeben. Arrangement der Scenerie und Decoration war recht hubsch und passend bis im letzten Acte, wo Masaniello in einem winzigen grünberankten Stuhlgestell davon getragen wurde. W. Müller trat zum ersten Male als Masaniello auf, schonte zur Fortschritte in Spiel und Gesang zeigte, hat er doch meistens unrein gesungen. Frl. Jungmann raste zu viel auf der Bühne herum. Sonst war die Aufführung im Ganzen gut. (Zeitung für Norddeutschland.)

✱ **Dresden.** Einer Uebersicht der Thätigkeit der königl. Hofbuhne entnehmen wir, dass im Jahre 1870 36 Opern, 4 Gesangsposse und 1 Ballet aufgeführt wurden. «Neu einstudirt» waren hiervon 19 Opern und 1 Ballet. Unter den Componisten finden wir die Namen Adam, Auber, Beethoven, Bellini, Boieldieu, Donizetti, Doppler, Flotow, Gluck, Lortzing, Marschner, Meyerbeer, Mozart, Nicolai, Offenbach, Rossini, Verdi, Wagner, Weber; die Gesangsposse und das Ballet von Räder und Pohl.

✱ Eine gleiche Uebersicht liegt von dem Hof-Theater zu **München** vor. Daselbst waren im Jahre 1870 unter den Operncomponisten, von welchen Werke aufgeführt wurden, Wagner 4mal vertreten, Weber 10, Auber 9, Meyerbeer 7, Rossini, Cimarosa je 5, Beethoven, Marschner, Verdi je 4, Gluck, Gretry, Spohr, Boieldieu, Gounod, Lortzing je 3, Adam, Nicolai, Flotow, F. David je 2, Mehul, Isouard, Bellini, Cherubini, Halévy je 1mal. Als fast einzige Novität ist nur h. Wagner's «Walkyre», daneben noch eine kleine Spielopor «Adam und Eva» von Hornstein aufzuweisen. «Neu einstudirt» wurden Gretry's «Richard Löwenherz», Gluck's «Orpheus», Cimarosa's «Heimliche Ehe», Auber's «Gott und die Bajadere», Marschner's «Templer und Jüdin».

✱ In **Prag** wurde auf dem hohm Theater Eugen Miechura's nachgelassene dreiactige Oper «Maria Potocka» aufgeführt. Die Handlung ist dem Gedichte Paschkin's entnommen. Es sind nach der Mittheilung der «Bohemia» ansprechende lyrische Momente, lebende Bilder mit musikalischer Illustration.

✱ **Stuttgart.** Laut Bericht der Direction des Conservatoriums für Musik sind im vergangenen Herbste trotz der ausserordentlichen Unganst der Zeit 94 neue Zöglinge aufgenommen worden, so dass jetzt das Conservatorium im Ganzen 444 Zöglinge, nur um 16 weniger als im vorigen Winter zählt. 130 davon widmen sich der Musik berufsmässig, und zwar 35 Schüler und 95 Schülerinnen, darunter 86 Nicht-Württemberger. Unter den Zöglingen im Allgemeinen sind 268 aus Stuttgart, 27 aus dem übrigen Württemberg, 9 aus Baden, 5 aus Bayern, 3 aus Hessen, 12 aus Preussen, 1 aus dem königreich Sachsen, 1 aus den sächsischen Herzogthümern, 1 aus Bremen, 1 aus Hamburg, 1 aus Oesterreich, 25 aus der Schweiz, 1 aus den Niederlanden, 3 aus Frankreich, 35 aus Grossbritannien und Irland, 13 aus Russland, 1 aus den Donaufürstenthümern, 27 aus Nordamerika und 3 aus Südamerika. Der Unterricht wird während des Wintersemesters in wöchentlich 539 Stunden durch 24 Lehrer und 1 Lehrerin ertheilt.

✱ Der neueste Auktions-Catalog (den 43. Februar 1871) von Liet & Francke in Leipzig enthält laut der Anzeige auf dem Titel die Musikalien-Sammlung aus dem Nachlasse des Herrn Prof. Ign. Moscheles. Sie umfasst die Nrn. 2956—3437, weist aber wenig seltene und werthvolle Werke auf. Von grösseren Sammlungen finden sich nur Bach's Werke 1.—18. Jahrgang, einige Serien der neuen kritischen Beethoven-Ausgabe und die von Moscheles besorgten, bei Hallberger erschienenen Sonaten von Beethoven, Clementi, Haydn und Mozart. Aeltere Literatur aus dem 15., 16. oder 17. Jahrhundert ist gar nicht vertreten.

Digitized by Google

ANZEIGER.

[5]

Novitäten-Liste Nr. 1. 1871.

Empfehlenswerthe Musikalien

publicirt von

J. Schuberth & Co

in Leipzig und New-York.

	Nr.	Thlr.
Fradel, Chs., Op. 80. The Weber Polka pour Piano		— 10
—— Op. 84. Schlachtgesang (Slavonian Battle-Song) für Pianoforte		— 10
Jungmann, Louis, Op. 30. Bunte Blätter. 12 kurze Clavierstücke		— 25
Kreba, Carl, Op. 195. Hymne für 4 Singstimme mit Orchester, Piano oder Orgel. Orchester-Partitur		— 10
—— Op. 199. Vier Gedichte von Adolph von Berlepsch. Im Erker, Aus dem Garten, Du bist mir Alles, Jubel, für eine Singstimme mit Pianoforte		— 15
Krug, D., Op. 63. Le petit Répertoire de l'Opera pour Piano à 4 ms. Nr. 17. Lucrezia Borgia de Donizetti. Nr. 18. Tannhäuser de Wagner. Nr. 19. Les Puritains de Bellini . à		— 10
—— Op. 78. Le petit Répertoire populaire pour Piano à 4 ms. Nr. 16. Wenn die Schwalben. Nr. 19. Das Alpenhorn. Nr. 20. Der Tyroler und sein Kind . . . . . à		— 10
Kuntze, Carl, Op. 100. Einfache Lieder für vierstimmigen Männerchor. Treuesang (Fr. Oser). Blickst Du mich an (Karl Siebel). Abschied (M. Bardeleben). Es haben zwei Blümlein geblühet (B. Schulz). Singen und Wandern (Jol. Hammer). Im Frühling (H. Francke). Part. und Stimmen		1 —
Liszt, Franz, Fest-Marsch zur Goethe-Jubiläum-Feier. Orchester-Stimmen		1 —
—— Benedictus aus der ungarischen Krönungs-Messe, für Pianoforte zu 2 Händen vom Componisten		— 10
—— Offertorium —— do. ——		— 7½
Mason, W., Op. 31. Frühlings-Blume (Spring Flower). Impromptu für Pianoforte		— 10
Reinecke, Carl, Op. 44. Nr. 3. Auf der Wacht! Gedicht von Rob. Reinick, für vierstimmigen Männerchor mit Begleitung von 4 Hörnern und einer Bass-Posaune (ad libitum). Partitur und Stimmen		— 20
Reubke, Julius, Mazurka für Pianoforte. 3. revidirte Ausgabe von Otto Reubke		— 10
Schmitt, Jac., Op. 220. Musikalisches Schatzkästlein. 108 kleine Tonstücke für Pianoforte. Elegant gebunden		1 10
Schubert, Ferd., 60 leichte Duettinen f. Anfänger. Ein Liederschatz in den beliebtesten Volksweisen etc. Eingerichtet für 2 Violinen. Ein Ergänzungsheft zu allen Elementar-Violinschulen		1 —
Schumann, Rob., Op. 68. Vier Clavierstücke zu 4 Händen. Nr. 9. Romanze. 10 Ngr. Nr. 4. Fughetto. 7½ Ngr.		
Torschak, A., Die Wacht am Rhein (von Carl Wilhelm). Transcription für Flöte und Pianoforte		— 10
Vieuxtemps, H., Op. 40. Suite pour Violon avec Piano (Preludio-Minuetto-Aria-Gavotte)		1 5
Violinschule von Rode, Kreutzer und Baillot. Dritte revidirte mit Uebungs-Beispielen und engl. Text versehene Ausgabe, von J. Schuberth. Cab. 6	à	— 22½
Volckmar, W., Dr., Op. 226. Fantasie über das Lied: «Home, sweet Home» für Orgel		— 15
* **Zopff, H.**, Op. 27. Religiöse Gesänge für eine Singstimme mit Violine, Viola und Orgel. Osterlieder Nr. 1. Charfreitag. Nr. 2. Ostersamstag, f. Alt oder Bass. Clav.-Ausz. à		— 7½
—— Op. 27. Pfingstlieder Nr. 3. «Gott ist der Geist», f. Alt oder Bass. Clav.-Ausz. Nr. 4. «O heiliger Geist». 7½ Ngr. Nr. 5. in stillen Stunden. 3 Ngr. Nr. 6. Getreu bis in den Tod. 10 Ngr., für Sopran oder Tenor. Clav.-Ausz.		

Schuberth's Biographie Dr. Franz Liszt's.

* Die vollständige Partitur für Violine, Viola und Orgel ist zu jeder Nummer in Abschrift durch die Verlagshandlung zu beziehen.

Monatshefte f. Musikgeschichte

herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung. 2. Jahrg. 1871. Redigirt von **Rob. Eitner.** Preis f. d. Jahrgang 2 Thaler. **Berlin bei T. Trautwein** (M. Bahn). [6]

[7] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

SONATE

in G moll

für Pianoforte

von

Felix Mendelssohn Bartholdy.

Op. 105.

Preis 1 Thlr.

SONATE

in B dur

für Pianoforte

von

Felix Mendelssohn Bartholdy.

Op. 106.

Preis 1 Thlr.

[6] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

HILLER-ALBUM.

Leichte Lieder und Tänze

für das Pianoforte

componirt und

der musikalischen Jugend gewidmet

von

FERDINAND HILLER.

Op. 147. Pr. 3¼ Thlr.

Inhalt. Nr. 1. Marsch. Nr. 2. Irländisches Lied. Nr. 3. Barcarole. Nr. 4. Altfranzösisches Lied. Nr. 5. Hirtenlied. Nr. 6. Zwiegesang. Nr. 7. Deutsches Lied. Nr. 8. Romanze. Nr. 9. Böhmisches Lied. Nr. 10. Carillon. Nr. 11. Choral. Nr. 12. Soldatenlied. Nr. 13. Ständchen. Nr. 14. Trauermarsch. Nr. 15. Menuett. Nr. 16. Ballade. Nr. 17. Ländler. Nr. 18. Polnisches Lied. Nr. 19. Schottisches Lied. Nr. 20. Galopp. Nr. 21. Elegie. Nr. 22. Gigue. Nr. 23. Wiegenlied. Nr. 24. Jugerlied. Nr. 25. Ghasel. Nr. 26. Russisches Lied. Nr. 27. Geschwind-Marsch. Nr. 28. Fandango. Nr. 29. Gavotte. Nr. 30. Geistliches Lied. Nr. 31. Italienisches Lied. Nr. 32. Courante. Nr. 33. Kuhreigen. Nr. 34. Walzer. Nr. 35. Spinnlied. Nr. 36. Mazurka. Nr. 37. Sarabande. Nr. 38. Tarantella. Nr. 39. Schwedisches Lied. Nr. 40. Polonaise.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Beiträge und Gelder werden franco erbeten.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 25. Januar 1871. **Nr. 4.** VI. Jahrgang.

Inhalt. Mozart's Don Giovanni. Partitur-Ausgabe von B. Gugler (Schluss). — Anzeigen und Beurtheilungen (Verzeichniss sämmtlicher im Jahre 1870 in Deutschland und den angrenzenden Ländern erschienenen Musikalien etc. von Franz Jost). — Die Beethovenfeier in München. — Berichte, Nachrichten und Bemerkungen. — Vermischtes (Mittheilungen aus Tagesblättern und Zeitschriften). — Berichtigung. — Anzeiger.

Mozart's Don Giovanni.

Partitur-Ausgabe von B. Gugler.

Mozart's Don Giovanni. Partitur, erstmals nach dem Autograph herausgegeben unter Beifügung einer neuen Textverdeutschung von **Bernhard Gugler.** Breslau, Verlag von F. E. C. Leuckart (Const. Sander). XIX und 476 S. Hoch folio.

Von **Dr. E. F. Baumgart.**

(Schluss.)

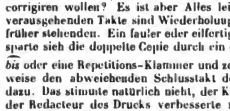
Im Folgenden geben wir nur eine kleine Auswahl von verbesserten Stellen, um an ihnen die Früchte, welche wir der Gugler'schen Ausgabe verdanken, einigermaassen anschaulich zu machen.

Bekanntlich ist für hervorragende Literaturwerke das Bedürfniss der Vermehrung gerade eine Hauptursache der Incorrectheit. Druck- und Schreibfehler vermindern sich nicht durch neue Auflagen, viele derselben sind als solche gar nicht erkennbar, willkürliche Correcturen unerträglicher Irrthümer kommen hinzu; in Musikwerken wirkt dann noch die unberechtigte Bequemlichkeit oder auch das Besserwissenwollen der Ausführenden und — unter Umständen — die mangelhafte Uebersetzung des fremden Textes mit. Diese Dinge sind denn auch die ergiebigsten Fehler-Quellen im Don Juan gewesen. Man kann sagen, dass schon der Anfang des Anfangs in der bisherigen Partitur falsch war. Das Taktzeichen der Ouvertüre ist 𝔠, wie im Finale, nicht C, und der erste Accord beider Geigen nicht zweistimmig, sondern dreistimmig (mit dem tiefern *d*). S. 3, II, 4*) geben beide Trompeten, wie die übrigen Instrumente, in Octaven abwärts, die zweite also bis zum tiefsten 𝄽, was wahrscheinlich nur wegen der Schwierigkeit in ein Unisono mit der ersten früher corrigirt ist. 4, I, 2 heisst die erste Note der 2ten Geige *b*, nicht *g*, offenbar richtig und doch ohne Beglaubigung nicht leicht zu corrigiren. In den folgenden Takten 3 und 5 sei auf die *p*, *F* und *Fz* aufmerksam gemacht, worüber in der Vorrede das Nähere zu suchen ist, hauptsächlich aber in Takt 6 auf die veränderte Stellung des *p*, das die Wirkung wesentlich ändert. Ein Gleiches gilt von der öfters wiederkehrenden Stelle 6, II, 7, namentlich in den Blas-Instrumenten. Eben so wird man 5, II, 6 die ganze Taktnote des Cello (wie 15, I, 7) ganz gerechtfertigt, so zu sagen logisch richtig finden; die frühere Ausgabe hat 𝅗𝅥 𝅗𝅥. — 6, I, 2 ist das *b* der ersten Geige mit Recht gelassen, obschon Jahn (IV, 366) *h*, was im Autograph steht, vertheidigen will; wir behaupten, dass ein solcher Accord bei Mozart gar nicht vorkommt. Uebrigens vergl. Gugler's Vorrede. — 8, I, 7, in der bekannten, zu Imitationen vielfach benutzten Figur, ist jetzt durch die richtige Stellung der *F* und *p* eine sich selbst rechtfertigende Ordnung und schöne Abstufung geschaffen, die namentlich bei der Modulation nach C-dur durch das einfache *p* (ohne die frühere *Fp*) die reizvolle Wirkung erhöht. Nicht minder beachte man ebendaselbst 6 den Wegfall der Staccato-Zeichen in der 2ten Geige und Bratsche, die in der früheren Ausgabe regelmässig bei jeder Wiederkehr des Motivs zugegeben sind. In solchen Dingen herrschte überhaupt Willkür und Mangel an Verständniss für die ältere Schreibweise, und was dies schaden kann, zeigt sich u. A. 14, I, 6 und II, 3 u. ff. Die letzteren Takte besonders haben in der älteren Partitur gewiss nur deshalb Bogen erhalten, weil man das Staccato-Zeichen auf dem Anfangstone missverstand und in einen nicht begründeten Gegensatz zum *legato* brachte. — Solcher einflussreicher Kleinigkeiten könnten selbst aus der Ouvertüre noch viele citirt werden, auch noch auffallendere Fehler, wie 9, I, 3 *d* in der ersten Geige statt *a*, 11, II, 4, wo die erste Clarinette vergessen ist, 19, I, 2, wo die Pauken falsch rhythmisirt sind. Die angeführten werden aber genügen, um zu zeigen, wie viele und nicht unbedeutende Fehler sich schon auf einem verhältnissmässig kleinen Raume zusammendrängen. Und so findet der aufmerksame Beobachter fast auf jedem Blatte mehr oder minder wichtige Berichtigungen, die ohne das Autograph und die anderen Quellen ganz unmöglich waren. Da fehlen z. B. 32, I, 4 beide Oboen, 35, II, 4 die zweite, 155, II, 3 die Trompeten, 184, II, 3 Masetto's Anfangsnoten, 126, 2 und 3 Leporello's zweimaliges *si*, *si*, 452, 4 bis zum Ende, 6 Takte lang, die zweite Flöte; da sind 60, I, 4 die Anfangsnoten Don Juans falsch, 186, 3 und 4, Oboen und Clarinetten offenbar verwirrt, ebendaselbst 6, Clarinetten fälschlich hinzugeschrieben, 122, I, 4 u. ff. die erste Geige unrichtig, 162, II, 4 ein paar verlorene Töne in die Oboe gesetzt, die Mozart gar nicht ge-

*) Die Zahlen bedeuten Seite, Accolade und Takt nach Gugler's Ausgabe. Verglichen ist mit dieser die frühere Ausgabe (Breitkopf und Härtel) vom Jahre 1840. Die ältere, welche als correcter gilt, war uns nicht erreichbar.

Digitized by Google

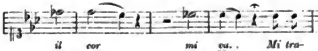
schrieben, und der Copist wahrscheinlich wegen des gleichen Aussehens aus dem Fagott in die falsche Zeile eingetragen hat, worauf die letzte, die nicht stimmte, corrigirt wurde. Wer sollte ohne Hilfe des Manuscripts überall das Richtige errathen? — Wie hier die Nachlässigkeiten des Schreibers, so waren anderwärts willkürliche Correcturen nicht erkennbar, sie 105, II, 2 in Clarinetten und Fagotten und, mit Uebergehung aller der zahlreichen Gleichmachereien in den Vortragszeichen, in einem merkwürdigen Beispiel 269, II, 6 und 7. Dort steht nämlich in der früheren Ausgabe (192, II, 7 und 8) in den Geigen:



Sieht das nicht aus, als hätte Einer Mozart das Exercitium corrigiren wollen? Es ist aber Alles leicht erklärt. Die vorausgehenden Takte sind Wiederholungen der eine Zeile früher stehenden. Ein fauler oder eilfertiger Schreiber ersparte sich die doppelte Copie durch ein darüber gesetztes *bis* oder eine Repetitions-Klammer und zog unglücklicherweise den abweichenden Schlusstakt des Satzchens mit dazu. Das stimmte natürlich nicht, der Kapellmeister oder der Redacteur des Drucks verbesserte nach eignem Ermessen, und so wanderte das kleine Falsificat in die Welt hinaus. Wer wollte es erkennen? — Manchmal wiederum wundert man sich, dass Irrthümer des Copisten nicht aufgefallen und ohne Correctur geblieben sind; so 107, II, 1 in den Clarinetten und Fagotten, 187, 3 in den Trompeten, welche letztere gar nicht stimmen und hoffentlich in den Orchestern überall schon corrigirt sind, 114, I, 3 in den Oboen, die in der alten Partitur *es–g* (zum *fis* der Geigen) blasen sollen, statt *c–es*, und endlich 140, II, 9 und 142, I, 4, wo die Bratschen einmal 8 und einmal 5 Takte lang mit dem Basse fälschlich gehen, obschon der Dreiklang immer einen Takt um den andern ohne Terz einherrasselt.

Wie schonungslos die Sänger sich Manches nach ihrer Bequemlichkeit herrichten, und wie ungenirt die früheren Uebersetzer die rhythmische Gestaltung der Melodie nach Bedürfniss durch Trennung, Bindung und Zusammenziehung von Tönen misshandelten, ist leider noch immer weniger gewürdigt, als es sollte. In den Recitativen giebt es für die letzteren kaum eine Grenze des Erlaubten, und in anderen Stücken zerstören sie manchmal Figuren von ausgeprägtesten Charakter in ihrer augenfälligen Bedeutung. Da diese Eigenmächtigkeit mit der Uebersetzung zusammenhängt, über die wir besonders zu sprechen gedenken, se mögen hier nur ganz wenige, aber hoffentlich beliebende Beispiele folgen. Man vergleiche 32, II, 1 (*pá, non mi degno, nò*) Mozart's rhythmische Melodiebildung mit der früher edirten (alte Partitur 27, I, 5), die der schlechten Uebersetzung zu Gefallen den treffenden Ausdruck des Originals völlig getödtet hat! Man sehe, wie die bekannte Stelle im Duett Anna's und Ottavio's (48, I, 8, *vammi ondeggiando il cor*) in der früheren Ausgabe zerschnitten und zerstückt, und wie der Uebersetzung zulieb, oder vielleicht auch durch Sängerwillkür selbst der Originaltext ganz falsch untergelegt ist. Es ist erklärlich, dass die Stelle bisher immer wirkungsarm, überhastet und athemlos klang. — Man betrachte endlich folgende Stelle in Elvira's: *ami tradir* in der alten Ausgabe, 347, I, 2:

wofür das Original hat (neue Ausgabe 354, I, 7):



Man sieht wohl aus solchen Entstellungen, dass selbst der beste Wille und die grösste Gewandtheit eines Uebersetzers, der auf Treu und Glauben nach der alten Partitur arbeitete, irregeführt werden musste. Erst auf Grund des jetzt überall wiederhergestellten Originals ist eine genaue Uebersetzung möglich geworden.

Noch manche interessante Stelle verlockt zu einer genaueren Erörterung; wir müssen sie unterlassen. Auch der reiche Inhalt der in der Vorrede gegebenen Bemerkungen böte manchen Stoff zur Besprechung. Wir gestehen, über Manches Zweifel zu hegen, und können einzelnen Ansichten nicht beipflichten. Se halten wir die vom Herausgeber (Vorrede S. IX) erklärten Accent-Striche für keine solche, sondern überall für Staccato- und Trennungszeichen, womit sich freilich oft ein unwillkürlicher Accent verbinden wird; der beabsichtigte wird durch das bisweilen dabei stehende *sfz* angezeigt. Das *tenuto* (88, II, 6) ist nur eine Warnung vor zu kurzem Abstossen. Dass derlei Striche nicht blos im *Forte* vorkommen, zeigen Stellen wie 297, 5 und 305, 1, und auch die oben erwähnte 88, II, 6 u. ff. — Ob in Anna's Arie, 122, I, 4, im Basse die Note oder die Pause gilt — (das Autograph ist hier undeutlich corrigirt) — lassen wir unentschieden, so wie auch der Herausgeber seinen Zweifel angezeigt hat. Nur dass die Note dem Cembalisten allein gelten soll, will uns nicht wahrscheinlich dünken, einmal weil die Mitwirkung des Cembalisten in einem begleiteten Recitativ, wie es hier vorhergeht, in Mozart's Zeit wohl keine so regelmässige mehr war, wie früher, sodann weil eine dem Cembalisten allein geltende Note doch auf irgend eine Weise hätte kenntlich gemacht werden müssen. Zu Anfang des Quartetts (102, I, 1) war die Bedeutung des *B* im Basse nach dem Secco-Recitativ leichter verständlich. — Auch in der Auffassung von Elvira's Recitativ: *sin quali eccessi* (Vorrede S. VII und VIII) können wir Manches mit unserer bisherigen Anschauung nicht recht vereinigen. Aber auch diese Bemerkungen, und was uns ausserdem nicht sefert zweifelles erscheinen ist, betreffen, wie die früheren über die Posaunen und Recitative, nicht die Partitur, sondern den Commentar. Der Herausgeber wird sie hoffentlich als Beweise einer eingehenden Prüfung seiner Ansichten aufnehmen, zu der wir uns einem se gründlichen Forscher gegenüber angeregt und verpflichtet fühlen mussten.

Wir hoffen so viel erwiesen zu haben, dass wir in Gugler's Partitur ein äusserst sorgfältig und gewissenhaft durchgearbeitetes Werk, eine gediegene Leistung diplomatischer und combinatorischer Kritik, eine musterhafte Ausgabe der »Krone der Opern« und eine der schätzbarsten Bereicherungen unserer classischen Musikliteratur besitzen. Dass sie den Verehrern Mozart's hochwillkommen ist, braucht keiner Versicherung mehr: möge sie auch für eine bessere Bühnendarstellung des se bedauerlich behandelten Meisterwerks ihren Nutzen stiften! —

Ein rechter Recensent legitimirt sich üblicherweise auch durch ein Druckfehler-Verzeichniss am Ende. Darum

Digitized by Google

sei noch bemerkt, dass wir in den Noten gar keinen Fehler entdeckt haben, im Texte und sonstigem Beiwerke nur wenige und sehr leichte, wie 113, III, 3: »seyn« ns statt »sie«; 114, 1: »Quais« statt »Guais«; ebendaselbst VII, 1: »wie Pferd« statt: »wie ein Pferd«; 340, II, 1 fehlt im Basse ein selbstverständliches *p* und 435 Anmerkung liest Jeder unwillkürlich *omomentos* statt *onomentos*. Hoffentlich wird Zahl und Art dieser Versehen Niemanden abhalten, die Correctur vortrefflich zu finden.

Es bleibt uns nur noch übrig, schliesslich auch dem Herrn Verleger neben dem Danke für das ganze Unternehmen die wohlverdiente Anerkennung für die vorzügliche Ausstattung der Partitur zu zollen. Auch sie ist des Werkes in jeder Beziehung würdig. Schaffe ihm Mercur dafür einen besseren Lohn, als den des ehrenvollen Bewusstseins! —

Anzeigen und Beurtheilungen.

Verzeichniss sämmtlicher im Jahre 1870 in Deutschland und in den angrenzenden Ländern **erschienenen Musikalien,** auch musikalischen Schriften, Abbildungen und plastischen Darstellungen mit Anzeige der Verleger und Preise. In systematischer Ordnung. Neunzehnter Jahrgang oder Dritter Reihe dritter Jahrgang. Bearbeitet von **Franz Jost.** Leipzig, Friedrich Hofmeister. 2 Bl. 179 S. in gr. 8°. Pr. 28 Ngr.

M. In Nr. 27 des vor. Jahrganges wurden bei Gelegenheit der Anzeige des Verzeichnisses vom J. 1869 die Mängel dieser und überhaupt unserer bisherigen Musikverzeichnisse vollkommen gerügt, so dass wir bei Besprechung des vorliegenden Heftes auf jene Darlegung nur verweisen können, um nicht alles dort Gesagte hier zu wiederholen. Adolph Hofmeister, der bekannte Musikbibliograph, starb am 26. Mai d. vor. J. und so musste für die Bearbeitung der Cataloge eine neue Kraft gewonnen werden, was uns auch der Titel des obigen Verzeichnisses bekannt macht: »Bearbeitet von Franz Jost.« Wir freuten uns, als wir dies beim ersten Anblicke lasen, waren aber doppelt enttäuscht, als wir nur einen Blick in den Catalog warfen. Wahrscheinlich sollte auf dem Titel stehen: »verarbeitet«, d. h. verschlechtert, und nicht »sämmtlicher«, sondern »derer, die Herrn Jost unter die Hände gekommen sind oder die er zufällig irgendwo angezeigt gefunden hat«. Dann wäre doch wenigstens der Titel eine Wahrheit.

Bei einer jeden Veränderung erwartet oder wünscht man eine Besserung; hier aber ist das Gegentheil der Fall und dieses veranlasst uns eigentlich zur nochmaligen Anzeige eines solchen Verzeichnisses, da sich die Firma die gerügten Mängel scheinbar nicht zu Herzen genommen. Um unsere Behauptung zu begründen, lassen wir einige Pröbchen folgen. Die innere systematische Ordnung oder besser Unordnung ist ganz dieselbe geblieben, und will man den Catalog zu historischen und biographischen Zwecken benutzen, so suche man gefälligst in 58 Abtheilungen herum, bis die Werke eines Componisten man zusammengefunden; denn ein alphabetisches Namensverzeichniss beizufügen, kostete zu viele Mühe; auch ist der Preis zu gering dafür, 28 Ngr. für 179 Seiten, während die treffliche halbjährig von der Hinrichs'schen Buchhandlung herausgegebenen Bücher-Verzeichnisse, durchschnittlich 400 Seiten stark, bei compressem Drucke und der grössten Genauigkeit in Wiedergabe der Titel nur 20 Ngr. kosten. Gerade aus dem Vergleiche beider Cataloge pro 1870 wollen wir einige Beispiele der unverantwortlichen Nachlässigkeit des Jost'schen Verzeichnisses vorführen, denn die Hinrichs'schen Kann keiner, welcher sich über musikalische Literatur orientiren will, entbehren.

Beginnen wir mit der Vocalmusik, die in einem ordentlichen wissenschaftlich angelegten Catalogе voranstehen müsste. Unter Us wird Kirchenmusik aller Art etc. in Partitur und Stimmen [in Clavier-Auszügen siehe 6 S. weiter] aufgeführt, aus der wir einige Titel heraus heben: Gaugler, Th., [die Vornamen sind von Hrn. Jost stets nur durch den Anfangsbuchstaben angezeigt] Op. 8. Lateinische Choral-Messe für 4stimmigen Chor mit Orgel. Partitur und Stimmen. 8. Regensburg, Coppenrath. 16 Ngr.; bei Hinrichs: Gaugler, Thdr. Lateinische Choral-Messe für 4stimmigen gemischten Chor mit Begleitung der Orgel componirt; hoch 4° (16, und Stimmen à 8 S.) netto 16 Gr. Partitur einzeln $1/3$ Thlr., die Stimmen einzeln à 3 Gr. Ferner: Hasler, J. L., Missa ad quatuor Voces inaequales, ed. F. Witt. Partitur. Regensburg, Pustet. 10 Ngr.; — bei Hinrichs: Hasler, Joa. Leo, Missa »secunda« etc. Ex codicibus originalibus redegit et edid. Franc. Witt. Partitur und Stimmen. Imp.-4. (IV, 28 S.) Regenburg, Pustet. n. $1/3$ Thlr. — Ein amüsantes Pröbchen bietet aber folgendes dar: Metteleiter, B., 5 Psalmi vespertini pro dominica et canticum »magnificat« quatuor vocum in falsobordono [comitante organo ad lib.] [Partitur und Stimmen.] hoch 4°. (11 und Stimmen à 4 S.) Regensburg, Coppenrath. n. 14 Ngr. So bei Hinrichs. Herr Jost macht sich die Sache bequemer: Metteleiter, B., 5 Psalmi vespertini pro 4 Vocum [*sic!* also auch eine neue lateinische Grammatik zugleich!] in Falsobordono c. Org. ad lib. Partitur und Stimmen. 8. Regensburg, Coppenrath. 14 Ngr. Wieder ein anderes: Sutor, A., Messe (C) für S., A., B. und Orchester. Landsberg, Verza. 2 Thlr. $22\frac{1}{2}$ Ngr., — bei Hinrichs: Sutor, Adf., Messe in C-dur für Sopran, Alt, Bass, 2 Violinen, Contrabass und Orgel obligat, Tenor und Viola. Flöte, 2 Clarinetten, 2 Hörner, 2 Trompeten und Pauke ad libitum. gr. 4°. (55 Blätter.) Landsberg a. L., Verza. $23/4$ Thlr. Solcher Beispiele könnten wir die ganze Nummer voll beibringen. Diese zeigen nur die Nachlässigkeit in Wiedergabe der Titel. Was das »sämmtlicher« auf dem Titel bedeutet, sehen wir, wenn wir blos Hinrichs' Catalog zur Hand nehmen, in welchem praktische Musikwerke nur dann aufgenommen werden, wenn sie auch dem Buchhändler zum Vertriebe übergeben sind. Nach diesem Cataloge fehlen in obiger Abtheilung bei Jost: Eit, Casp., Vesper-Psalmen etc. [die ausführlicheren Titel siehe man im angegebenen Verzeichnisse]. — Rampis, Panerat., Missa in honorem St. Willibaldi. — Stange, Herm., Kirchen-Musik für gemischten Chor. — Stein, Dir. C., Auswahl leichter und beliebter geistl. Lieder. — Witt, Franc., Litaniae Lauretanae 4 voc. — In der darauf folgenden Abtheilung: »Choralbücher und Liturgiens sieht es eben so traurig aus; daselbst vermissen wir Natorp-Rinck's Choralbuch, 3. Aufl., 9 Hefte; Schmachtenberg, J. P., Choralbuch, 3. Aufl., herausgegeben von Fr. v. d. Heydt; Stange's Sammlung liturg. Gesänge; selbst Schoeberlin's Schatz des liturg. Chor- und Gemeindegesanges, II, 2, 2. bis 5. Lfg., nur die erste Lieferung findet sich im Verzeichnisse von 1868. Eben so können wir eine Reihe fehlender Werke in den folgenden Abtheilungen aufzählen. Nicht besser sind auch die frühеren bedacht, so z. B. Ra: Tonstücke für Orgel, worin Riegel's Praxis Organoedi, 2. Heft (das 1. Heft ist in dem vorhergehenden Jahre auch nicht zu finden), Rinck's Sammlung von Vor- und Nachspielen, Bitner's in Nr. 52 des vorigen Jahrgangs beleuchtete Ausgabe der Orgelstücke von Sweelinck und Scheidt fehlen; bei Ritsche's »Einfache Choralvorspiele —« glaubte der Bearbeiter nicht nöthig zu haben, den Zusatz »mit Berücksichtigung des neuen mecklenburg. Melodienbuchs etc.« mitzutheilen.

Am traurigsten aber sieht es im Anhange aus. Es werden uns nur 44 Bücher, darunter einige aus dem Jahre 1869, aufgezählt. Von den folgenden Werken ist keine Spur zu finden:

Digitized by Google

Birkler, Zur Reform der Kirchenmusik; Brill, Aristoxenus rhythmische Messungen; Carlberg, Die Kunst Sänger zu werden; Conversationslexikon von Mendel, Lfg. 6—11, von dem O. Paul'schen fehlt auch 3. u. 4. Lieferung; Davin's Elementar-Musiklehre, 3. Aufl.; Dyckerhoff's Compositionsschule, 1. Thl., 2. Aufl.; Fuchs, Virtuos und Dilettant, 2. Aufl.; Hanslick, Geschichte des Concert-Wesens in Wien, 2. Thl.; Helmholtz, Lehre von den Tonempfindungen, 3. Ausg.; Hennes, Anleitung zum Studium der vorzüglichsten Clavier-Compositionen; Jacobsthal, Mensuralnotenschrift; Jan, Die Harmonik des Klaudius; Kahut, Musikal. Taschen-Fremdwörterbuch; Kornmüller, Lexikon der kirchl. Tonkunst; Krieger, Der rationelle Musikunterricht; Müller, Die musikal. Schätze zu Königsberg i. Pr.; Naumann, Die Tonkunst in der Culturgeschichte, 2. Hälfte; Ramann, Musikal. Erziehungs- und Unterrichtslehre; Richter, Harmonie, 8. Aufl.; Schumann, R., Gesammelte Schriften, 2. Aufl.; Studien über die Tonkunst, Wien; Taubert, Der Gymnasial-Singechor zu Torgau, u. a. m., die nachlässigen Titelangaben gar nicht zu berühren. Wie umfangreich ein Buch ist, müssen wir uns nach dem Preise berechnen und das Format errathen. Auch die Zeitschriften kennt Herr Jost nicht alle: Die deutsche Schaubühne, Organ für Theater, Musik etc., die Theater-Chronik, die Tonhalle, die dramaturgische Wochenschrift, ja selbst das in seiner eigenen Firma erschienene Verzeichniss von 1869 sind ihm nicht vorgekommen. Unsere Allg. Musik Zeitung steht ruhig unter »Zeitschrifte, ein Herausgeber nicht genannt. Und wie steht es mit den Textbüchern, deren nur sieben verzeichnet und zwar ohne irgend eine Angabe des Dichters, und mit den Bildnissen, deren allein zum Beethoven-Jubiläum ein Dutzend und mehr erschienen? Doch genug! Wir müssten sonst einen zweiten Catalog drucken. — Wie wichtig die diplomatisch genaue Wiedergabe auch der Titel der Musikwerke werden kann, wollen wir an einem Beispiele gelegentlich zeigen.

Die Beethovenfeier in München.

S. In unserem letzten Münchener Concertberichte in Nr. 21 bis 23 des vorigen Jahrgangs fanden wir Gelegenheit, einige allgemeine Bemerkungen über den Stand der von der musikalischen Akademie gegebenen Abonnementconcerte anzufügen. Wir gelangten damals zu der bedauernswerthen Schlussfolgerung, dass dieselben ihrem Verfalle entgegen gehen, und haben hievon nicht nur die Ursachen aufzuzeigen uns bemüht, sondern auch die nach unserer Meinung geeigneten Mittel zur Heilung der zu Tage tretenden Schäden und Gebrechen anzudeuten versucht. Als Hauptgründe dieses Zersetzungsprocesses erschienen: Rückschritt auf Seite der Direction, Unlust von Seite der Mitwirkenden.

Bei so gestalteter Sachlage blieben am Schlusse der vorigen Concertsaison unter allen Umständen schlechte Aussichten für die Fortsetzung der von dieser Seite früherhin gebotenen reichen musikalischen Genüsse. Die inzwischen auf dem grossen Welttheater sich abspielenden völkererschütternden Ereignisse übten selbstverständlich auch auf Münchens öffentliches Musikleben die nachtheiligsten Rückwirkungen. Theils war das Verlangen nach den ehedem liebgewonnenen Abonnementconcerten schon in Folge der Trauer, welche viele sonst lebhaften Antheil nehmende Familien überkam, kein besonders reges, theils der allgemeine Gedankengang und Interessenstausch auf so ganz Anderes als Musik gerichtet, dass es kaum besonders auffiel, als mit nahender Adventzeit die Abonnementconcerte unterblieben. Waren ja selbst deren althergebrachte Räume im königl. Odeon grösstentheils dem Dienste der Musen entzogen und den bayerischen Hülfsvereinen für Verwundete zugewiesen worden.

Der Name »Beethoven« allein, dessen vor 100 Jahren erfolgtes Aufsteigen am geistigen Horizonte gefeiert werden sollte, konnte gleich einer Sonne wenigstens momentan all die finstern Wolken am Horizonte des Münchener Concerthimmels verjagen, die musikalischen Keime neu beleben und zu herrlichen Früchten entwickeln. Wie hätte auch München diesen Tag ohne festlichen Glanz vorübergehen lassen können und nicht den grossen Genius in seinen Werken feiern sollen, München, welches eben diesen Werken und ihrer vom Altmeister Fr. Lachner eingeleiteten, rastlos geförderten, oftmals höchst vollendeten Vorführung den Löwentheil seines nunmehr sinkenden musikalischen Ruhmes verdankt; München, das jetzt als Hort und Pflanzstätte der Zukunftsmusik gilt, deren »Ausgangspunkte sich *nolens volens* schelten lassen muss? Diesmal vereinte es beide musikalische Parteien zu schönem einheitlichen Streben; Mitwirkende und Hörer nahmen an diesem Feste sichtlich den wärmsten Antheil. Um hierbei auch den Zeitverhältnissen gebührend Rechnung zu tragen, war der Ertrag beider ausnahmsweise in den kgl. Theatern stattfindenden Concerte von den Mitwirkenden in edler Liberalität den Vereinen des rothen Kreuzes gewidmet.

Das Festprogramm vertheilte sich auf drei Abende, den 16., 17. und 18. December: die Vorfeier für Kammermusik im kgl. Residenztheater enthielt einen Prolog von Martin Greif, gesprochen vom Hofschauspieler Richter; die Streichquartette Op. 18 Nr. V A-dur und Op. 59 Nr. I F-dur, gespielt von der Walter'schen Quartettgesellschaft, den Herren Jos. und Benno Walter, Thoms und Müller; das Geistertrio für Clavier, Geige und Cello, Op. 70 Nr. I D-dur, vorgetragen von den Herren Bärmann jun., Abel und Werner, Lehrern an der kgl. Musikschule; ein anziehendes Intermezzo zwischen diesen Instrumentalstücken versprachen Liedervorträge der kgl. Kammersängerinnen Fräul. Stehle und Frau Diez zu bilden. Das Festconcert des zweiten Abends im kgl. Hoftheater, gegeben von der musikalischen Akademie unter Hofkapellmeister Wüllner's Direction, leitete ein Prolog von Paul Heyse ein, welchem die C-moll-Symphonie und die *Missa solennis* in D folgten; die Solopartien der Messe waren in den Händen der Damen Leonoff und Ritter und der Herren Vogl und Bausewein, Mitglieder der kgl. Vocalkapelle, welche mit der obersten Gesangsklasse der Musikschule und einer Anzahl der besten Dilettanten im Chore wirkte. Der dritte Abend war von der kgl. Hoftheaterintendanz für die Aufführung des »Egmont« bestimmt.

Das Programm stellte somit manch köstlichen Genuss in Aussicht; bei näherer Betrachtung mochten jedoch alsbald seine Mängel in die Augen springen. Vor Allem wäre es von grösster Bedeutung gewesen, wenn Meister Lachner zum Jubiläum des geistesverwandten Tonheros selbst wieder einmal das verlassene Dirigentenpult bestiegen hätte. Ob er dazu in geeigneter Weise animirt wurde, wir wissen es nicht anzugeben; jedenfalls wurde sein Fernbleiben, vielmehr sein blosses Erscheinen unter den Zuhörern schmerzlich empfunden. War doch er es, welcher zu München den Beethoven-Cultus ins Leben zu rufen und zur schönsten Blüthe zu entfalten als seine heiligste Pflicht erachtet hat! Ferner hätte füglich bei der ohnehin möglichst beschränkten Anzahl der Aufführungen statt dieses oder jenes oftgehörten, allerwärts gespielten Werkes ein selten vorgeführtes, an die Aufführenden die höchsten Anforderungen der Kunst stellendes Platz finden mögen! Warum sollten bei so seltener Feier nicht alle vorhandenen Kräfte möglichst ausgenutzt werden? Wir glauben, es wäre allseitigen Wünschen entsprochen worden, wenn eines der Werke für Blasinstrumente und eines der letzten Streichquartette, auch wohl statt der C-moll-Symphonie entweder die einzig dastehende »Neunte«, oder die hiefür zeitgemässe »heroische« gewählt worden wäre. Nebenbei erwähnt, musste es übrigens ebenso seltsam scheinen,

Digitized by Google

jedem der beiden ersten Abende das nämlichen Festes einen eigenen Prolog vorauszuschicken, als jedem Capitel eines Buches eine eigene Vorrede zu schreiben, zumal das Schicksal solcher Prologe in der Regel das ist, wenig beachtet zu werden, und der erste derselben in schwungloser, versificirter Prosa sogar biographische Unrichtigkeiten brachte. Dass aber die Münchener Hofbühne, welche jährlich viele Tausende für Rich. Wagner's »Dramen« disponibel hat, nicht mit möglichster Anstrengung eigener, oder, wenn nöthig, fremder Kräfte eine Muster- und Festvorstellung des »Fidelio« zu Stande brachte, ohne welche ein Beethoven-Fest kaum vollkommen genannt werden darf, mag ihr so leicht nicht vergessen werden!

Die Ausführung des mitgetheilten Programmes war nun allerdings grösstentheils eine musterhafte.

Das Walter'sche Streichquartett leistete in Auffassung und Zusammenspiel — von der technischen Ausführung umständlich zu reden, hiesse Eulen nach Athen tragen —, was wir bis jetzt nur vom Florentiner-Quartett gehört hatten; ja es war diesem durch vollkommen plastisches Hervortreten jeder einzelnen Stimme an der rechten Stelle fast überlegen, während allerdings hie und da ein etwas ruhigeres Tempo mehr am Platze gewesen wäre. Nach solchen Vorgängern hatte freilich das Trio der Herren Bärmann, Abel und Werner harten Stand, und wir wollen es diesem Umstande zuschreiben, dass uns dessen Wiedergabe nicht so recht erwärmen konnte; am besten schien noch das Adagio zu gelingen, obwohl in diesem wie in den anderen Sätzen die Violine mit allzu grosser Bescheidenheit aufzutreten beliebte. Fräul. Stehle, die stets Gefeierte, erntete mit den Liedern: »Nur wer die Sehnsucht kennt«, »Kennst Du das Land«, und »Neue Liebe, neues Leben« gerechten Beifall; doch ist und bleibt sie entschieden mehr Opern- als Concertsängerin und verwandelt unversehens ja sogar in liebenswürdigster Weise durch hie und da am unrechten Orte angewandten, auf Effect berechneten dramatischen Ausdruck, wie beispielsweise bei dem letzten der genannten Lieder, den Concertsaal in das Theater. Keine leichte Aufgabe hatte sich Frau Diez gestellt mit dem Vortrage dreier weniger bekannten irischen Volkslieder mit Clavier, Violine und Cello: »Trüb und traurig ist die Sonne«, »Heimkehr« und »O dürft' ich Patrick Liebe weih'n«. Mit welch ungemeiner Kenntniss einer edlen Klangwirkung Beethoven diese Lieder in das Leben gerufen, in welch ansgezeichnet künstlerischer Weise die hochgeschätzte Sängerin mit der wohlthuend weichen, ewig jungen Stimme sie zu Gehör gebracht hat, mag schon daraus erkannt werden, dass das erste Lied, dessen Melodie jener der ziemlich trivial gewordenen letzten Rose wie ein Ei dem andern gleicht, während der ersten Strophen fast unbekannt und neu erschien; es erhielt nicht nur dieses, sondern auch die beiden anderen Lieder, die ihnen eigenthümliche Färbung, welche durch völlig richtige und verständnissreiche Behandlung des Accompagnements durch die Herren Wüllner, Abel und Werner noch charakteristischer hervorgehoben wurde.

Der Prolog des Tags darauf folgenden Festconcertes von Paul Heyse zeichnete sich durch tiefe Empfindung und gewählten Redefluss besonders aus. Die Leser dieser Zeitung haben sich bereits davon überzeugen können, weil derselbe durch die Allg. Mus. Zeitung, und zwar an der passendsten Stelle, an der Spitze der ersten Nummer dieses Jahrgangs, veröffentlicht wurde. Die Aussprache dieser geist- und seelenvollen Worte zu dem in freundlich grünem griechischen Haine trefflich gruppirten Koloss-Standbilde des Jubilars durch Frl. Clara Ziegler liess kälter, als man beim Lesen derselben glauben sollte; die berühmte Schauspielerin ist wohl selbst nicht musikalisch und konnte deshalb nicht ganz den rechten Ton für dieselben finden.

Sodann »klopfte das Schicksal an die Pforte«, doch fast etwas zu schüchtern. Wenn auch das Orchester mit doppelt besetzten Blas- und der entsprechenden Anzahl Streichinstrumenten einen mächtigen Klang gab, und fast alles recht glatt, correct und vorschriftsmässig von Stapel lief, so schien doch jenes zwar nicht sichtbare, aber sehr wohl fühlbare Band, welches Dirigenten und Spieler in unauflöslicher Wechselwirkung halten, jener stets zündende elektrische Funke, welcher vom Taktstocke auf jedes Instrument überspringen soll, in München nicht mehr vorhanden zu sein; denn es fehlte das rastlose Leben, der immer waltende Geist, die aus jedem Takte hervorleuchtende geistige Grösse, welche die früheren Aufführungen dieser Symphonie unter Fr. Lachner so hervorragend ausgezeichnet hatten. Auch einige Kleinigkeiten waren vielleicht zu beanstanden. Die Solostellen der Blasinstrumente im Adagio hätten wohl etwas sanfter, die Accentuirung der Pauke beim Uebergang zum Finale schärfer, das Hinaufschwirren des Piccolo in diesem schriller und die Intonation des letzten Themas breiter und grossartiger sein dürfen.

Kaum hatten wir jedoch Zeit uns diesen Gedanken zu überlassen, so begann die Aufführung der grossen Messe, welche, als das interessanteste Ereigniss der ganzen Beethovenfeier, unsere vollste Aufmerksamkeit und Sammlung in Anspruch nahm und bis zum Schlusse ungetheilt zu erhalten wusste. Dieses in Form und Inhalt fast übermenschlich erhabene und schwierige Tonwerk wurde in München zum zweiten Male vorgeführt, nachdem seine erste Aufführung am 4. Novbr. 1853 unter Fr. Lachner's Direction im kgl. Odeon stattgefunden hatte. Damals war das Werk auf höheren Befehl zum »geistlichen Oratorium« umgetauft worden, weil es anstössig erschien, eine »Messe« auf ein Concertprogramm zu setzen. Gottlob! Die Zeiten ändernten sich: die »Messe« wird nun sogar im Theater ohne Namensfälschung nicht nur geduldet, sondern sogar höchst willkommen geheissen.

Was die Aufführung dieser Messe betrifft, so war dieselbe im Zusammenhalte mit den immensen Anforderungen, welche das Werk an alle Betheiligten stellt, eine möglichst vollkommene, d. h. der aus etwa 126 Sängern bestehende Chor war fast überall ganz sicher, kräftig und ausdauernd, die bald einzeln auftretenden, bald zum Quartette vereinigten Solostimmen mit Ausnahme des Basses, welcher vielfach bedenklichen Schwanken und unreine Intonation vernehmen liess, sehr rein und klar. Das Orchester that sogar mehr als seine Schuldigkeit, denn es war so sehr vorgeschoben und in den Chor eingekeilt, dass es diesen hie und da etwas deckte. Die Orgel, welche nach Marx sein Grundton im Bilde des Componisten war, konnte begreiflicher Weise im Theater nicht thätig werden. Besonders erhebend wirkte das *Kyrie, Et incarnatus est*, das *Benedictus* mit dem herrlich gespielten Violinsolo und das *Agnus Dei*. Wir hätten nicht geglaubt, dass selbst weniger musikalische Naturen von diesem Werke so sehr ergriffen werden könnten, als es in der That der Fall war. Sei denn auch der Direction und allen Mitwirkenden für die gewiss vollkommen treue, höchst geistvolle Wiedergabe und den reichen hieraus geschöpften Genuss die Palme der Anerkennung nicht vorenthalten!

Könnten wir hiermit unseren Bericht schliessen, wir würden es von Herzen gern thun. Doch ist der Vollständigkeit halber noch der Vorstellung des »Egmont« zu erwähnen, die gewissermaassen als Ersatz statt der Vorführung Beethoven's als dramatischen Componisten dienen sollte. Sie hätte es vielleicht gekonnt, wäre die Wiedergabe der wunderbaren Musik wenigstens auf gleicher Höhe mit der des Dramas gestanden. Doch, war es Unlust des Dirigenten, Hofkapellmeister Maier, war es Indolenz oder Uebermüdung der Hofmusiker: mehr als ein ausdrucksloses Abspielen der Noten in häufig zu langsamen Tempo war kaum zu hören. In unserer Erinnerung wie in

Digitized by Google

unserem Berichte soll jedoch diese Theatervorstellung den Hauptteindruck des Festes nicht trüben, welcher zunächst der grossen Messe zu verdanken ist. Diese steht so gewaltig in unserer Erinnerung da, dass wir über das Folgende leicht hinwegsehen und es vergessen können.

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **Leipzig.** (Beethoven-Feier.) *p.* In der Feier des 100jährigen Geburtstages des grossten Tonheros reihte sich auch Leipzig als die altbewährte Musikmetropole würdig den übrigen Städten an. In der Kirche wie in dem Concertsaale und dem Theater wurde sein Andenken durch Aufführung seiner Werke in der wurdigsten Weise gefeiert. Ob aber die Hauptmotive zu der wirklich grossartigen Beethoven-Feier nur in der reinen Verehrung des Meisters lagen oder ob nicht vielmehr das Ganze eine Agitation der Tangletuelsten, Zukünftler, war, die sich je annassen zu behaupten, dass Beethoven ihnen den Weg gebahnt habe, auf welchem sie weiter streben sollten, wollen wir hier, um der Bedeutung des Festes keinen Eintrag zu thun, nicht untersuchen. Wir kamen zu diesem Zweifel, weil gerade eine Woche vorher am 6. Dec. hier zum ersten Male Wagner's »Meistersinger« zur Aufführung gelangten, am 9. und 12 wiederholt wurden, so dass damit seinen Anhängern genug Material zur Reclame und zu Bekehrungsversuchen an die Hand gegeben war, während sie vorher in den Zeitungen hinreichend Proben davon abgelegt hatten. Sie haben sich dadurch mehr geschadet, als wenn sie das Publikum ruhig sein eigenes Urtheil sich hatten bilden lassen, wozu es hier in Leipzig reif genug ist. Dass die Veterstadt Wagner's nicht schon früher dessen Werk zur Kenntnisnahme brachte, lag nur daran, weil man eigentlich sehr auf, da doch gewiss die Mittel dazu vorhanden waren. Ein jedes neue Werk, besonders ein so grossartiges, in welchem Sinne bleibt sich dabei ganz gleich, sollte von den bedeutenderen Bühnen baldigst zur Aufführung gebracht, daneben aber gerade die alten Muster- und Meisterstücke gegeben werden, um durch Abwägung des Alten und Neuen bei dem Publikum ein selbstständiges nicht durch vorherige Reclame beeinflusstes richtiges Urtheil zu erzeugen. — Unsere Beethoven-Feier begann schon am Sonntag den 11. Dec. Morgens mit einem Concerte des »Dilettanten-Orchester-Vereins«, welches uns zuerst die Ouvertüre zu Leonore Nr. 4 in E-dur brachte, darauf nach einem Prolog die Musik zu Goethe's Egmont mit verbindendem Texte von Mosengeil, unter Mitwirkung von Frl. Marie Klanwell und Herrn Richard Kühle, in welch Letzterm wir bald einen tüchtigen Schauspieler verlieren. An demselben Tage führte der Verein des Herrn Professor Riedel Beethoven's *Missa solemnis* in D Op. 123 in der Thomaskirche auf, mit welchem Werke der genannte Verein uns schon vorher am 18. Nov. hinreichend bekannt gemacht hatte. Die Soli hatten übernommen Frau Peschke-Leutner (Sopran), Frau Franziske Wuerst aus Berlin (Alt), Herr Fr. Rehliog (Tenor) und Herr von Milde (Bass). Ausserdem wirkten noch Herr Concertmeister David und Herr L. Papier (Orgel) mit. Die Aufführung liess, wie wir dies vom Riedel'schen Vereine gewohnt sind, kaum etwas zu wunschen übrig. Am folgenden Tage, den 12. Decbr., fand eine stillere Feier im Conservatorium statt. An Vocalwerken Beethoven's wurden uns vorgeführt a) Lied von Gellert für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, »Gott deine Güte reicht so weit«, Op. 48 Nr. 4, b) Abendlied unter'm gestirnten Himmel, Gedicht von Heinr. Goße, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte (1820 componirt), c) Elegischer Gesang für vier Singstimmen mit Begleitung von zwei Violinen, Viola und Violoncello Op. 118, an Instrumentalwerken: a) Sonate für Pianoforte Op. 109, E-dur, b) Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello Op. 97, B-dur, c) Menuett und Finale aus dem Streichquartett C-dur Op. 59, Nr. 3. — Am Abendtage des 12. folgte die vierte Kammermusik-Aufführung, worin nur Werke Beethoven's zum Vortrage gelangten. Sonate für Pianoforte und Violine, G-dur Op. 30 Nr. 3, Quartett für Streichinstrumente, Cis-moll Op. 131; Sonate für Pianoforte Op. 90, E-moll und zum Schlusse das Septett Op. 20, für Violine, Viola, Clarinette, Horn, Fagott, Violoncello und Contrabass. Die Mitwirkenden waren die Professoren und Concertmeister Reinecke (Pianoforte), David und Röntgen (Violine), Hermann (Viola), Hegar (Violoncello), Storch (Contrabass), Landgraf (Clarinette), Gumpert (Horn) und Weissenborn (Fagott). — Auch die Stadttheaterdirection trug ihren Theil an drei Abenden zu der Feier bei. Am Mittwoch den 14. wurde »Egmont« von Goethe mit Musik von Beethoven gegeben, in welchem Herr Director Friedrich Haase selbst die Rolle des Herzogs von Alba übernommen hatte; ausser ihm traten noch Frl. Ulrich als Clärchen und Herr Jauner vom kgl. Hoftheater zu Dresden als Schreiber Vansen auf, sowie Herr Salomon vom grossherzogl. Hoftheater zu Weimar als Egmont. Durch die Verwaltung so anerkannter Kräfte war die Wiedergabe eine treffliche. (Schluss folgt.)

* **Hamburg.** *K.* Am 6. Jan. fand das philharmonische Concert statt. Das Programm bestand nur aus Orchestervorträgen. Den Anfang machte Schumann's Ouvertüre, Scherzo und Finale Op. 52, welche Stücke sehr selten hier gespielt sind und durch ihren freundlichen Charakter, mit welchem sie sich mehr seiner ersten Symphonie anreihen, das Publikum lebhaft interessirten. Diesen folgten zwei Novitäten. Serenade für Streichorchester Nr. 2 F-dur Op. 63 von Rob. Volkmann und Capriccio F-dur von Hermann Gradener (Manuscript). Das Volkmann'sche Stück machte einen grossen Anspruch, befriedigte aber eigentlich wenig; zwar war die Klangwirkung meistentheils eine gute, aber es fehlten die Gedanken, wofür die rhythmischen Spielereien wenig Entschädigung boten, zumeisten hat uns der zweite Satz »molto vivace« zugesagt, während namentlich der Marsch reichlich trivial klang. Weit mehr sprach uns die zweite Novität »Capriccio« von Herrn. Gradener an. Das Stück ist gesund und frei von Künstelcien und hat guten Fluss. Die schon so oft und doch noch immer stets gern gehörte Symphonie in C-dur von Franz Schubert schloss das Concert. Das Orchester hielt sich brav, wie wir es von ihm gewohnt sind. Die Schubert'sche Symphonie ging am abgerundetsten, wenn auch an dem *Andante con moto* etwas mehr hatte gefeilt werden können. Auch die Vorführung der Novitäten zeugten von dem Streben, dieselben durch eine gute und feine Wiedergabe leichter zur Anerkennung zu bringen. — Am 10. fand die erste Quartett-Unterhaltung des sogenannten Florentiner Quartett-Vereins statt. Die vier Herren, Jean Becker (erste Violine), Max (zweite Violine), Chiostri (Viola), Hilpert (Violoncello) waren von vorigem Winter durch die mustergültigen Productionen aus schon rühmlichst bekannt und den Freunden der Quartettmusik in diesem Winter doppelt willkommen, da unser langjähriger Quartett-Verein von Boie (früher Hafner) und Lee dieses Jahr unbegreiflicher Weise das öffentliche Quartettspiel unterlassen hat. Die Eigenart der Verhältnisse kann unmöglich diese Herren zum Schweigen gebracht haben, denn die übrigen Concertunternehmungen unserer Stadt, welche die Liebhaber von guter Musik anzuziehen pflegen, wie z. B. Philharmonischer Verein und Cäcilien-Verein haben doch, wie wir hören, keinen nennenswerthen Ausfall in ihren Abonnementslisten verspürt. Das Programm des Florentiner Quartetts brachte zunächst das Haydn'sche Quartett in G-dur mit zwei Menuetten, worin uns namentlich das schon mehrfach empfundene Adagio mit die zwei Menuette anzogen; darauf Rubinstein's Op. 47 Nr. 2 in C-moll, welches, wie die meisten Werke dieses Componisten neben genialen Gedanken des geradezu Hässlichen und Trivialen auch aufweist, als Bestes erschien uns der erste Satz, das Adagio weniger nichtssagend und langweilig, das Scherzo und Finale trivial, oft sogar unschön klingend. Den Schluss bildete Beethoven's Quartett in A-dur Op. 18 Nr. 5, welches namentlich in seinen grandiosen Variationen wahrhaft wohlthuend nach dem vorhergegangenen Rubinstein wirkte. Wie wir es erwartet hatten, war der Vortrag des drei Quartette ein wahrhaft meisterhafter. Die erste Geige führt wirklich das Quartett ohne die anderen Stimmen in ihrer Selbstständigkeit zu unterdrücken, die anderen drei Instrumente begleiten künstlerisch und zart, ohne zu versäumen hervortreten, wo es angebracht ist, dazu die feinste Sauberkeit der Intonation, unterstützt von schönen edel klingenden Instrumenten. Alles dies wirkte vereint zusammen, um die Leistungen dieses Vereins zu einem grossen musikalischen Genusse zu stempeln. Das zweite fand am 13., am 18. das dritte Concert des Quartetts statt. Begnügen wir uns, indem wir das oben Gesagte über die vortreffliche Wiedergabe der Musikstücke mit Bezug auf diese zwei Abende bestätigen und nur die Programme mittheilen. Am 13. spielten die Herren: Mozart Nr. 9 F-dur, Beethoven Op. 18 Nr. 2 B-dur, Mendelssohn Op. 44 Nr. 2 E-moll, am 18. kamen drei Werke Beethoven's aus drei Perioden seines Schaffens zur Aufführung, nämlich: Serenade für Streichtrio Op. 8 in D-dur, Quartett Op. 59 Nr. 2 in E-moll und Op. 131 in Cis-moll.

* || Ein neues Prüfchen von der wissenschaftlichen Redaction einer musikal. Fach-Zeitschrift! Nr. 4 d. J. der »Monatshefte für Musik-Geschichte« steht auf S. 3, unter einem Aufsatze des Frh. von Beedermann, die jedenfalls von dem Redacteur Herrn Ritter hinzugesetzte Note »Man vergleiche darüber Le Grange's Gloss-arium unter miche«, statt Da Gange's Glossarium, ein Werk, das ein musikltheoretischer Forscher, wie je Herr Ritter sein will, kennen muss. Herr von Beedermann sollte sich gegen solche gelehrte Zusätze verwahren.

Vermischtes.

Mittheilungen aus Tagesblättern und Zeitschriften.

Von *M.*

Zu Beethoven's Jubiläum bringen die meisten grösseren Journale einen eigenen Artikel, von denen viele freilich als bestellte und recht journalmässige Arbeiten sich kennzeichnen, ausser aber

Digitized by Google

auch einen bleibenderen Werth haben. Wir heben vor Allem eine interessante Skizze Dr. Ferdinand Hiller's »Aus den letzten Tagen Ludwig's van Beethoven« hervor, welche in Nr. 48 d. Bl. der kölnischen Zeitung vom 16. Decbr. v. J. enthalten und in derselben gestreichten Weise abgefasst ist, welche wir bei Hiller als musikalischem Schriftsteller öfters zu bewundern Gelegenheit hatten. »Bin ich gleich kein Greis, so mögen doch Wenige leben, die gleich mir das Glück gehabt haben, den grossten Künstler dieses Jahrhunderts zu sehen und zu sprechen. Ein etwas frühreifer Knabe, wie es die meisten Musiker sind, genoss ich während der Jahre 1825—27 den Unterricht des trefflichen Hummel in Weimar und durfte den Meister auf einer Kunstreise begleiten, welche derselbe im März des Jahres 1827 über Leipzig und Dresden nach Wien machte.« So beginnt Hiller. Am 6. März konnten sie in Wien an, am 8. machten Beide schon Beethoven ihren Besuch. Da sie in Wien von der Krankheit und dem Gemüthszustande Beethoven's hörten, so waren sie nicht wenig erstaunt, den Meister, dem Anscheine nach ganz behaglich am Fenster sitzend, zu finden. »Er trug einen langen, grauen, im Momente ganzlich geoffneten Schlafrock und hohe, bis an die Kniee reichende Stiefel. Abgemagert von der bosen Krankheit, erschien er mir, als er aufstand, von hoher Statur, er war nicht rasirt, sein volles, halb graues Haar fiel ungeordnet über die Schläfen. Der Ausdruck seiner Züge wurde sehr freundlich und heil, als er Hummel's ansichtig wurde, und er schien sich ausserordentlich mit ihm zu freuen. Die beiden Manner umarmten einander aufs herzlichste; Hummel stellte mich vor, Beethoven bezeigte sich durchaus gütig und ich durfte mich am Fenster ihm gegenüber setzen.« Interessant ist, was Dr. Hiller über die Aeusserungen Beethoven's berichtet, fur deren vollkommenste Genauigkeit mit bestem Gewissen Hiller einsteht, obwohl er damals ein 15jähriger Knabe war und kaum Zeit hatte, noch darum sich Notizen über Einzelheiten zu machen. »Das Gespräch drehte sich zu Anfang, wie üblich, um Haus und Hof, Reise und Aufenthalt, mein Verhältniss zu Hummel und was dergl. mehr. Noch Goethe's Behandeln erkundigte sich Beethoven mit ausserordentlicher Theilnahme, aber öfters als Beide hoffen. Sehr sein Befinden klagte der arme Beethoven gar sehr. »Da liege ich nun schon vier Monate«, rief er aus, »man verliert zuletzt die Geduld!« Auch sonst schien Vieles in Wien nicht nach seinem Sinne und er äusserte sich in der scharfsten Weise über den »getagten Kunstgeschmack« und über »den leer Alles verschlingenden Dilettantismus«. Auch die Regierung bis in die höchsten Regionen hinauf, wurde nicht verschont. »Schreibe ein Heft Bussilieder und dedicire es der Kaiserin«, sagte er unmuthig lachend zu Hummel.« Einen zweiten Besuch stattete Beide am 13. März ihm ab. Beethoven's Zustand hatte sich unterdessen sehr verschlimmert. »Er lag zu Bette, schien starke Schmerzen zu haben und stohnte zuweilen tief auf, trotzdem sprach er viel und lebhaft. Nicht geheimlich zu haben, schien er sich jetzt sehr zu Herzen zu nehmen. Schon bei unserem ersten Besuche scherzte er mit Hummel hierüber, dessen Gattin er als jungen, schones Madchen gekannt hatte. »Du«, sagte er diesmal lächelnd zu ihm, »Du bist ein glücklicher Mensch, du hast eine Frau, die pflegt dich, die ist verliebt in dich — aber ich Armer!« — und er seufzte schwer. Auch bat er Hummel, ihn doch seine Frau zu bringen, die sich nicht hatte entschliessen können, ihn, den Mann, den sie auf der Höhe seiner Kraft gekannt, so wiederzusehen. Man hatte ihm kurz vorher ein Bild des Hauses geschenkt, in welchem Haydn geboren worden — er hatte es in der Nähe des Bettes und zeigte es uns. »Es hat mir eine kindische Freude gemacht«, sagte er, — die Wege eines so grossen Mannes!« Ferner wendete er sich mit einem Anliegen an Hummel, den später so viel genannten Schindler betreffend. »Es ist ein braver Mensch«, sagte er, »der sich viel um mich bemühte. Da soll er nachstens ein Concert geben, zu welchem ich ihm meine Mitwirkung versprochen habe. Aber daraus wird nun wohl nichts werden. Nun möchte ich, dass du mir den Gefallen thätest, darin zu spielen. Man muss armen Künstlern immer beistehen.' Hummel gab selbstverstandlich seine Zusage. Das Concert hatte denn auch — zehn Tage nach Beethoven's Tode — in den Josephsstatter Theater Statt. Hummel phantasirte in offenbar sehr gehobener Stimmung auf das Allegretto der Adur-Symphonie — das Publikum kannte die Veranlassung, seines Auftretens und Leistung und Aufnahme bildeten ein wahrhaft begeistrendes Ganzes.« Rührend ist die Aeusserung Beethoven's bei dem dritten Besuche am 20. desselben Monats, wo sie ihn überaus schwach fanden und er nur leise und in abgebrochenen Sätzen mehr sprechen konnte. »Ich werde wohl bald nach oben machen', flüsterte er nach unserer Begrussung. Aehnliche Aussrahmen kamen öfters wieder, — darzwischen aber sprach er von Kutwurfen und Hoffnungen, die sich freilich leider nicht realisiren sollten. Von den edlen Gebahren der Philharmonischen Gesellschaft (welche ihm 100 Pfd. Sterl. zur Erleichterung seines krankenlagers gesandt hatte) redend und die Engländer preisend, meinte er, sollend es besser mit ihm stehe, die Reise nach London anzutreten. »Ich will ihnen eine grosse Ouverture componiren und eine grosse Symphonie'. — Sein Auge, welches das letzte Mal, als wir ihn gesehen, noch ziemlich lebendig gewesen, fiel heute zusammmet und es wurde ihm schwer, sich von Zeit zu Zeit aufzurichten. Man konnte sich keiner Tauschung mehr hingeben — das Schlimmste stand zu befurchten.« Am 23. März sahen sie ihn zum letzten Male. »Matt und elend lag er da, zuweilen leise seufzend. Kein Wort mehr entfiel seinen Lippen — der Schweiss stand ihm auf der Stirn. Als er zufällig sein Schnupftuch nicht gleich zur Hand hatte, nahm Hummel's Gattin ihr feines Batistläppchen und trocknete ihm mehrmals das Antlitz damit. Nie werde ich den dankbaren Blick vergessen, mit welchem sein gebrochenes Auge dann zu ihr hinan sah.« Am Donnerstag den 29. März fand das Begräbniss von dem Sterbhause (Schwarzspanierhaus Nr. 200 im Glacis) vor dem Schottenthore aus um 3 Uhr Nachmittags statt. »Acht Kapellmeister, Eibler, Huummel, Seifried, Kreutzer, Weigl, Gyrowetz, Wurfel und Gansbacher, hielten den Zipfel des Leichentuches. Der Sarg war mit Kränzen bedeckt — Orden lagen keine darauf — Beethoven hatte nie einen erhalten. Eine grosse Anzahl von Tonkunstlern umgeben den Sarg, kerzen tragend (die machtige Gestalt Lablache's unter ihnen ist mir noch gegenwartig). Der Zug war endlos, die Volksmenge, die sich in Bewegung gesetzt hatten, zahlen nach Tausenden — ganz Wien schien auf den Strassen zu sein. Seifried hatte einigen Beethoven schen Pesaunensatzen Mannerchor hinzugefugt — es klang ergreifend.« Hiller schildert noch den ernst feierlichen Moment am Grabe »Der Sarg ward in die Erde gesenkt — viel bewegt war Hummel und einige Lorbeerkränze folgten, — andere folgten, es wurde weder gesprochen noch gesungen, so viel ich mich erinnere, aber Jeder schien den Ernst des Augenblickes tief zu fühlen, und durch die ganze grosse Volksmasse zog es wie ein Weben von Ehrfurcht und Trauer — und schliesst dann mit den schonen Gedanken »Wenn die Hulle zu Staub geworden, dann erst steht der wahre Genius in vollendeter Wesenheit da und die unendliche Liebe umgiebt den, der selbst keine mehr zu spenden hat.«

Weniger anziehend ist der allgemeiner gehaltene Aufsatz über Beethoven als Tonkunstler in Heft 3 des VII. Bandes des »Salon«, S. 211—217, worin Hiller über »Wunderkinder zu reden kommt; sein ominoses Wort, bei welchem man vor Allem an industriose Vater denkt, welche Concerte erzwingen — und an musikalische Zeitungen, welche auch durch ihre Reife erquicken, sondern durch die Frühreife Derer, von welchen sie geboten werden, in Verwunderung setzen.« Auch Beethoven sei ein Wunderkind gewesen aber in besserem Sinne. — Wir heben aus der folgenden Schilderung Beethoven's als unerreichten Tondichter nur Einiges einen Satz heraus. Hiller, wo er auf die Vocalwerke Beethoven's zu sprechen kommt, deuet ja eine gewisse Sprodigkeit in der Behandlung der Stimme anwohne, in welchen das Wort die Melodie oder diese das Gedicht beherrsche und nur vereinzelt sich das vollstandige Instrumentalgepräge über beiden Factoren finde, — nennt die Vermahlung von Rede und Ton die edelste Ehe, die je geschlossen wurden. Wir hatten gewunscht, Herr Dr. Hiller wurde sich über diesen Satz mehr ausgesprochen haben. Gelegentlich kommen wir auf denselben zurück. — Dieselbe Nummer bringt ein Verzeichniss Beethoven's nach einer noch nicht veröffentlichten Lithographie, welche Kriehuber im Jahre 1845 nach dem im Besitze der Familie befindlichen Original-Portrait angefertigt habe, die aber nicht in den Handel gekommen. In der vom L. v. B. bezeichneten Schriftenart des Schlusses wird gesagt, dass das Original-Portrait von Mahler 1799 in Oel ausgeführt worden sei und Beethoven im 28. Lebensjahre darstelle. Dies konnen wir nach der in vorger Nummer (Spalte 42) enthaltenen Zusammenstellung des »Beethoven-Photographiens«, die man gefalligst nachsehen möge, dahin berichtigen, dass das Portrait fruhestens im Jahre 1812 aufgenommen ist.

Noch an einem dritten Orte hat Herr Dr. Hiller seine journalistische Feder zur Beethoven-Feier gerührt, und zwar in Nr. 16 und 17 (Seite 146—49, 162—64) des »Dahrom« vom Monat Januar d. J. Der Aufsatz ist überschrieben: »Ludwig van Beethoven. Biographische Skizze von Dr. Ferdinand Hiller« und ist nur ein Auszug aus den bekannten Beethoven-Biographien, besonders der von Dr. Deiters bearbeiteten Thayer'schen, mit Aufnahme einiger Briefe von Christ. Gottl. Neefe, Beethoven und des charakteristischen Testamentes. Nr. 16 der genannten Zeitschrift bringt auch ein Portrat Beethoven's in Holz geschnitten von Roth und Schweitzer.

Der in der »Europa« Nr. 52 pp. 1632—42 des vor. Jahres befindliche Beethoven-Artikel enthalt einiges Biographische und Charakteristische aus La Mara's »Ludwig van Beethoven«, Leipzig 1870.

Berichtigung.

In Nr. 3 Sp. 41 Z. 25 v. o. lies »Alt und Soprano« statt »Alt und Tenor«.

Digitized by Google

ANZEIGER.

[9]

Neue Musikalien.

Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Bach, J. S., Tripel-Concert, für eine Violine und zwei Flöten, mit Begleit. von zwei Violinen, Viola, Violoncello, Violone u. Continuo. Für 2 Pfte zu 4 Hdn. eingerichtet von G. Krug. 1 Thlr. 20 Ngr.

Hüllweck, Ferd., Op. 15. **Zwei Stücke.** Nr. 1. Preghiera, Nr. 2. Capriccio, f. das Violoncello mit Begleitung des Pianoforte. 1 Thlr.

Köhler, L., Op. 165. **Sonaten-Studien** für den Clavier-Unterricht. Heft 4. 1 Thlr.

Mendelssohn Bartholdy, F., Ouverturen für Orchester. Für 2 Violinen, Viola und Violoncello bearbeitet von Friedr. Hermann.
Nr. 5. Op. 74. Athalia. 4 Thlr.
Nr. 6. Op. 89. Heimkehr aus der Fremde. 25 Ngr.
Nr. 7. Op. 101. Trompeten-Ouverture. Cdur. 1 Thlr. 5 Ngr.

—— Op. 26. **Ouverture** zu den Hebriden. (Fingals-Höhle.) Arrangement für das Pianoforte zu 2 Händen von Ernst Pauer. 15 Ngr.

Mozart, W. A., Opern. Vollständige Clavierauszüge nach den in gleichem Verlag erschienenen Partitur-Ausgaben.
Nr. 4. Die Hochzeit des Figaro. 3. **Roth cart.** 4 Thlr.

—— **Arien** mit Begleitung des Orchesters. Clavierauszug. **Roth carton.** 3 Thlr.

Reinecke, C., Op. 163. Musik zu Schiller's „Wilhelm Tell".
Partitur. 4 Thlr. 15 Ngr.
Orchesterstimmen. 5 Thlr. 15 Ngr.
Stimmen für die Bühnenmusik. 17½ Ngr.
Für das Pianoforte zu 4 Händen bearbeitet. 2 Thlr. 10 Ngr.

—— Op. 166. **Deutscher Triumph-Marsch** für grosses Orchester.
Partitur. 4 Thlr.
Orchesterstimmen. 2 Thlr. 10 Ngr.
Arrangement für das Pianoforte zu 4 Handen. 17½ Ngr

Schubert, Franz, Pianoforte-Werke zu 2 Handen.
Op. 60. Heft 3. Impromptu. 6 Ngr.
Op. 90. Heft 4. do. 9 Ngr.
Op. 147. Sechste grosse Sonate. 12 Ngr.
Op. 164. Siebente Sonate. 12 Ngr.
Op. 142. Vier Impromptus. Heft 1. Nr. 1 und 2. 12 Ngr.
Op. 142. do. Heft 2. Nr. 3 und 4. 15 Ngr.

Schumann, R., Op. 15. Kinderscenen. Leichte Stücke für das Pfte. Für Violine und Pfte. übertragen von Ferd. Hüllweck. 1 Thlr.

[10]

Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Lustige Musikanten.

Gedicht von J. von Eichendorff,

für Männerchor

mit willkürlicher Begleitung von vier Hörnern

componirt von

August Walter.

Op. 18.

Partitur u. Stimmen compl. 1 Thlr. 20 Ngr. Chorstimmen à 5 Ngr.

Drei Lieder

(Gedichte von Emanuel Geibel)

für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte

componirt von

August Walter.

Op. 19.

Für Bariton oder Mezzo-Sopran. Für Tenor oder Sopran.

Preis à 17½ Ngr.

Inhalt: Nun die Schatten dunkeln. — Frühlingslied. — Wie die Stunden leise fluten.

[11]

Die

Musikalischen Schätze

der

königlichen und Universitäts-Bibliothek

zu **Königsberg in Pr.**

aus dem Nachlasse Friedr. Aug. Gotthold's.

Nebst Mittheilungen

aus dessen musikalischen Tagebüchern.

Ein Beitrag zur Geschichte und Theorie der Tonkunst

von **Jos. Müller.**

Zweite Lieferung (Schluss der 3. Abtheil. S. 169—424, 40).

Preis 3 Thlr.

(Lieferung I—II 5 Thlr. Die III. (Schluss-) Lieferung, ca. 10 Bogen, wird die 8. Abtheilung enthalten.)

Verlag von **A. Marcus** in **Bonn.**

[12]

Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Dettinger

TE DEUM

von

Georg Friedrich Händel.

Uebereinstimmend mit der Ausgabe der Deutschen Händelgesellschaft.

Clavierauszug 18 Ngr. netto.

Chorstimmen: Sopran 1, II; Alt, Tenor und Bass à 5 Ngr. netto.

[13]

Verlag von **F. E. C. Leuckart** in **Leipzig.**

Soeben erschien.

Frühling

von **H. Lingg**

für vier Singstimmen (Sopran, Alt, Tenor, Bass) mit Begleitung des Pianoforte componirt von

Georg Vierling.

Op. 39. Clavier-Partitur 15 Ngr. Singstimmen 10 Ngr.

Die Neue Preussische Zeitung schreibt hierüber wörtlich:
»Die dramatische Lebendigkeit und die anmuthige Frische, mit welcher Vierling die Sehnsucht nach dem Frühling geschildert hat, sind von hinreissender Wirkung.«

[14]

Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

MARSCH

für Orchester

von

Felix Mendelssohn Bartholdy.

Op. 108.

(Nr. 37 der nachgelassenen Werke.)

Partitur 20 Ngr. Stimmen 1 Thlr.

Für Pianoforte à 2 ms. 17½ Ngr. Für Pianoforte à 4 ms. 25 Ngr.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 1. Februar 1871. Nr. 5. VI. Jahrgang.

Inhalt: Beethoveniana. Nachträge. I. — Der italienische Musikverlag um 1700. — Anzeigen und Beurtheilungen (Ein Programm zu Beethoven's Neunter Symphonie von L. Hoffmann). — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Vermischte literarische Mittheilungen. — Anzeiger.

Beethoveniana.

(Von G. Nottebohm.)

Nachträge.*)

I.

(Ein Stammbuch Beethoven's.) Kürzlich ist ein Stammbuch zum Vorschein gekommen, in welches sich Freunde und Freundinnen Beethoven's kurz vor dessen Abreise von Bonn nach Wien im Jahre 1792 eingeschrieben haben. Sehr wichtige Ergebnisse liefert es nicht. Wir entnehmen ihm, dass Beethoven am 1. November 1792 noch in Bonn war, und dass an diesem Tage seine Abreise ganz nahe bevorstand.**) Bestätigt wird, dass Beethoven die Absicht hatte, nach Bonn zurückzukehren. Dagegen sind in einigen der eingezeichneten Denksprüche Dinge berührt, die unbekannt sind oder der Aufklärung bedürfen, vielleicht aber auch anderwärts Aufschluss geben können. Die eingeschriebenen Namen sind grösstentheils bekannt, ***) zum Theil nicht. Dagegen vermissen wir mehrere bekannte Namen. Vielleicht waren auch diese zum Theil anfangs vorhanden. Der zerrissene Zustand des Buches bürgt nicht für ursprüngliche Vollständigkeit.

Freund Koch hat das Buch vorn mit einer Zeichnung geziert. Die keineswegs meisterhafte Zeichnung stellt einen Wald dar. In der Mitte steht: »meinen Freunden«, am unteren Rande: »Ludwig Beethoven«, oben zeigt sich ein Kopf und daneben meinen wir eine vorgebückte Figur zu sehen, an anderen Orten stehen die Namen »Degenhardt« und »Koch«. Wir werden diese Namen später wiederfinden. Das ganze Bild überzeugt uns, dass in dem geselligen Kreise, in dem sich Beethoven bewegte, Scherz nicht ausgeschlossen war. Im Buche selbst werden wir auch Ernst und ausgesprochenen Leid begegnen.

Um den Inhalt des Buches zu vergegenwärtigen und nutzbar zu machen, genügt eine annähernd vollständige Wiedergabe der Sprüche, d. h. eine Wiedergabe mit Weglassung einiger ganz gleichgültiger Stellen, wie sie als Ballast in jedem Stammbuche vorkommen. Ich werde solche Stellen mit Punkten (. . . . .) andeuten. Ich numerire ferner die Blätter und beginne:

I.

. . . . . Wer alles was er kann
Erlaubt sich hält, und auch, wenn kein Gesetz ihn bindet,
Der Güte grosses Gesetz in seinem Herzen nicht findet
Und wär er Herr der Welt — mir ist er ein Tirann.

Bonn den 24ſ Sbr 1792. Der Himmel, mein Innigeliebter, knüpfte mit unauflöslichem Band unsere Herzen — und nur der Tod kann es trennen. — Reich mir Deine Hand, mein Trauter, und so zum Lebensziel. *Dein* MALCHUS.

II.

Gehört die süsse Harmonie, die in
Dem Saitenspiele schlummert, seinem Käufer,
Der es mit taubem Ohr bewacht? . . . .
. . . . . .

Bonn den ersten 9br 1792. *Ihre wahre Freundin* *Wittib* KOCH. *)
Am Abend unseres Abschiedes.

III.

Ach! der Sterblichen Freuden, sie gleichen den Blüthen des Lenzes,
Die ein spielender West sanft in den Wiesenbach weht,
. . . . . .

Bonn den 24ten Oktober 1792. *Ihre Freundin* MARIANE KOCH.

IV.

Prüfe und wähle.

Bonn den 24ten 9br 1792. *Dein ewig treuer* RICHTER.

V.

. . . . . Die Unsterblichkeit
Ist ein grosser Gedanke,
Ist des Schweisses der Edlern werth!

Die Wahrheit ist vorhanden für den Weisen,
Die Schönheit für ein fühlend Herz.
[Mit einer Zeichnung.]

Bonn den 24ten im Oktober 1792. *Dein Freund* KOCH.

*) Wittwe Koch, Besitzerin eines Wirthshauses am Markte in Bonn. Vgl. Thayer's Beethoven's Leben I, 218. Sie hatte zwei Töchter und einen Sohn. Eine Tochter hiess Barbara; ihr Name kommt im Stammbuche nicht vor. Vielleicht ist die Schreiberin des nächsten Blattes die andere Tochter, und der Schreiber des drittfolgenden Blattes, der auch das Titelblatt gezeichnet hat, der Sohn. Thayer nennt (I, 157) auch einen Organisten Willibald Koch.

*) S. Nr. 49 S. 447—449 des vor. Jahrganges.

**) Thayer sagt (Beethoven's Leben I, 229), Beethoven habe zwischen dem 30. October und dem 3. November seine Vaterstadt verlassen. Jetzt kann man annehmen, Beethoven sei am 2. oder 3. November abgereist.

***) Man findet sie in Wegeler's Notizen (S. 40, 58 f.) und an anderen, in den Randnoten namhaft zu machenden Orten.

Digitized by Google

VI.

Prufe Alles und das Gute behalte.

So wandle hin du guter Junge!
Und Gottes Segen gehe dir voran!
. . . . . .
. . . . . .
Nun ziehe hin! Sey bieder stets
Und gut und wahr! —
Dann sollst du mich und bräch' auch alles dir
Und unsern trauten Kreis
Mit offnen Armen, wahrer Liebe
Auf deine Rückkunft harren sehn!

Bonn am 25ten Xber 1792. *Meistem lieben Bettherrn zur glücklichen Reise von seinem ihn liebenden Freunde*
JOH. JOS. EICHHOFF.*)

VII.

[Schattenriss eines schönen weiblichen Kopfes. Ohne Unterschrift.]

VIII.

Lieber Beethoven!

Sie reisen itzt nach Wien zur Erfüllung Ihrer so lange bestrittenen Wünsche. Mozart's Genius trauert noch und beweinet den Tod seines Zöglinges. Bei dem unerschöpflichen Haydn fand er Zuflucht; aber keine Beschäftigung; durch ihn wünscht er noch einmal mit jemanden vereinigt zu werden. Durch ununterbrochenen Fleiss erhalten Sie: Mozart's Geist aus Haydn's Händen.

Bonn den 29t Octbr. 1792. *Ihr wahrer Freund* WALDSTEIN.**)

IX.

Es bedarf nicht der Inschrift,
Dass wir, einer des andern, in Liebe gedenken:
Freundschaft grabe mit Feuerschrift
Dich mir tief, unauslöschlich in's Herz; und wie wurd' ich dich kränken,
Dacht ich anders von deinem gleichfühlendem Herze?
Ja, stats denk' ich mit Innbrunst
An dich Theurster! bald, wie du die Liebe, den Zorn und die feinern Scherze,
Mächtiger Meister der Tonkunst!
Leidenschaften nach Willkühr
Und mit Wahrheit der Saite, entlockest, dass Feinde
Selbst dich schätzen; ich denk' mir
Bald, wie du vom berauschenden Beifall im traulichen Kreise der Freunde
Ausschnaufst. — Bringst du ein Thränchen dem nahen uns heiligen Tage,
Dann gar denk' ich mich mit dir
Am Arm wandelnd zum Hügel, der bisher den Edlen barge
Unbesucht vom Freund. Hier
Seufz' ich mit dir bis K— hört
Und erhörend im lichtnen Gewande hernieder sich schwinget.
Er kömmt schwebend daher; stört
Das Todtitnchen auf, das hingebücket ein Opfer der Trauer ihm bringet. —
Sieh, es richtet sich auf. Das Epheu, ...
. . . . . .
Bonn den 30ten Xber 1792. DEGENHART. ***)

X.

Bestimmung des Menschen.

Weisheit erkennen. Schönheit lieben,
Gutes wollen, das Beste thun,

Bonn den 30ten October 1792. *Denk, auch ferne, zuweilen Deines wahren aufrichtigen Freundes*
[Mit einer Zeichnung nebst Symbol.] HEINR. STRUVE *aus Regensburg, in Russisch Kaiserl Diensten.*

XI.

Freundschaft mit dem Guten
Wächset wie der Abendschatten,
Bis des Lebens Sonne sinkt.
(Herder.)

Bonn den 1. Novemb. 1792. *Ihre wahre Freundin* ELEONORE BREUNING.

XII.

Sieh! es winket, o Freund, lange dir Albion.
Sieh den schattigen Hain, den es dem Sänger beut.
Eile denn ungesäumet
Ueber die flutende See,
Wo ein schönerer Hain beut seine Schatten dir,
Und so freundlich die Hand reichet ein Barde dar,
Der von unsren Gefilden
Floh' auch in Albions Schutz.
Dort ertönt dein Lied stark und des Sieges voll
Hallt wild durch den Hain, über das Seegewühl,
Hin in jene Gefilde,
Denen du freudig entfloh'st.

Bonn, 1. 9ber 1792. *Denk an deinen Freund*
E. v. (?) BREUNING. *)

XIII.

Handle, die Wissenschaft, sie nur, machte nie Glückliche.

Bonn, den 9ten 9ber 1792. *Dein Freund* T. (? J. EILENDER. **)

XIV.

Freund, wenn einst bei stiller Mitternacht,
Fern von uns, der Tonkunst Zaubermacht
Dich in sanfte Phantasien senkt,
Hochgefühl dein Wesen ganz durchbebt,
Mozart's Genius dich überschwebt
Und dir lächelnd seinen Beifall schenkt.

Wenn der Einklang schon gewählter Tone
Dann dein Herz erfreut — o lass das schöne
Einst so gut gestimmster Freundschaft dich noch freun,
Denk der Fernen, Guten — Kommst du einst zurücke,
Froh sehn wir entgegen diesem Augenblicke.
O wir wollen wir uns Herz an Herz dann wieder freun.

*Bonn, den ersten Oct. 1792.****) J. J. CREVELT
Arzt.
Ihr Verehrer und Freund.

XV.

Sagen Sie ihm, dass er für die Träume seiner Jugend
Soll Achtung tragen, wenn er Mann sein wird,
Nicht öffnen soll dem todtenden Insekte
Geruhnter besserer Vernunft das Herz
Der zarten Götterblume — dass er nicht
. . . . . .
Bonn, den ersten Novembr 1792. *Dein Freund* KLEMMER.

*. Wahrscheinlich der in Deiter's Beitragen zu Thayer's Beethoven I, 356 erwahnte »Eichhof, fruher Besitzer in Paris« u. s. w.

**. Graf Waldstein's Schreiben ist bereits veroffentlicht in Schindler's Biographie I, 18.

***. Wer mag der gestorbene Freund »K—« Beethoven's und Degenhart's sein? — Beethoven schrieb am 22. August 1792 für »Freund Degenhart« ein (ungedrucktes) Stück für zwei Flöten. Vgl. Thayer's Beethoven I, 233.

*. Die Unterschrift ist hinsichtlich des Vornamens zweifelhaft. Rathsehaft ist der Inhalt des Gedichtes. Wollte denn Beethoven nach England reisen? Und wer war der »Barde«, der vom Rhein nach »Albion« zog? Dachte der Schreiber vielleicht an den Geiger J. P. Salomon, einen geborenen Bonner, der damals in London lebte und der auch J. Haydn zur Reise nach England veranlasst hatte?

**. Wahrscheinlich derselbe »Eilender, nachher Notarv u. s. w.«, den Deiters Thayer's Beethoven I, 356 erwahnt.

***. Das Datum (1. Octbr. ist wohl ein Schreibfehler und muss 6. Novbr heissen. Man kann nicht annehmen, dass das Stammbuch lange vor dem 24. Octbr., an welchem Tage sich Freund Koch einschrieb, fertig geworden sei.

Der italienische Musikverlag um 1700.

Unter dieser Ueberschrift brachte der Herausgeber dieser Zeitung in Nr. 18 des Jahrganges 1869 einen Katalog der Musikhandlung von Mario Silvani in Bologna aus dem Jahre 1705 zum Abdruck und wies dabei auf die Bedeutung solcher Verzeichnisse für die Musikgeschichte und ganz besonders auf die des genannten Musikverlegers und seiner Vorgänger Anto-

Digitized by Google

nio Pisarri und Giacomo Monti für die Verbreitung der Musikwerke hin. Ein fast gleiches Verzeichniss derselben Handlung enthielt ich aus der Hamburger Stadtbibliothek. Dasselbe ist in lateinischer Sprache abgefasst und muss mindestens um 15 Jahre früher erschienen sein als das erwähnte und schon bekannte. Dies kann man daraus ersehen, dass sich theils in diesem noch Werke angegeben finden, die um 1670—80 erschienen, — so z. B. Angeli Berardi *Missae e Psalmi*, Laurentii Pennae *Psalmi breves* und dessen *Missae breves* (um 1670), Aloisii Mammini *Missae & Psalmi* 1678, — welche in jenem bereits fehlen, also zum Theil schon 15 Jahre später vergriffen waren, theils aber auch in dem a. a. O. gedruckten Kataloge eine Reihe von Werken aufgeführt sind, welche in dem älteren sich nicht finden oder in gleicher Weise wie in jenem handschriftlich hinzugefügt sind. Ich hebe nur die vier in der ersten Abtheilung ergänzten Werke zum Belege hervor; es sind dies Isabellae Leonardae Op. 19 *Psalmi* (deren Op. 18 erschien 1696), Jo. Bapt. Bassani Op. 10 und 21 (vom Jahre 1698 und 1699 und Hippoliti Ghezzii Op II. (um 1700).

Bei der Wichtigkeit solcher Verzeichnisse hat wohl die Mittheilung der Varianten, die sich beim Vergleichen der beiden ergeben, einige Berechtigung. Der Titel des Kataloges lautet:

INDEX OPERVM MVSICALIVM
QVAE BONONIAE IMPRESSA
Venduntur apud Marinum Syluanum ſub Porticu Hoſpitalis Mortis, ſub Signo Minoris Fidis, Ital. Violino.

Das Format ist klein Octav und zählt das Verzeichniss 11 Seiten. Auf der Rückseite des Titels steht:

ADVERTE
Quod Julius eſt Moneta Romana decem quorum Scutum Romanum efficiunt.

Mit Seite 3 beginnt dann das Verzeichniss, welches in eben so viele Abtheilungen, wie das schon mitgetheilte, zerfällt. Ich führe nun die einzelnen auf und die in ihnen vorkommenden Werke, welche in jenem fehlen. Sie sind mit einem Stern * vorn bezeichnet; die Varianten sind in fetter Schrift angegeben.

MISSAE ET PSALMI.

ANgeli Berardi Missae, & Psalmi conſenſu harmonico expreſſi (Ital. concertati) 3. 4. 5. & 6. vocibus. Conſtant Julijs 5.
A. Bendinelli Psalmi **3.** 4. & 5. vocib.
Al. de Grandis Psalmi breues 8. voc. etc. wird als Op. I., und dessen Psalmi breues 4 voc. als Op. II bezeichnet.
Alexandri de Grandis Op. III. Missae (Ital. concertate) 3. & 4. vocibus cum Fidibus & ſine illis. 8.
Bartholomaei Tarabbatoni Op. IV. Missae (Ital. concertate) 4. & 5. Vocibus. 5.
Caroli Piazzae Missae 4 voc. **5.**
Eliae Vannini Psalmi (Ital. concertati) **3.** & 4. voc. cum fidibus. 6.
Jo. Pauli Columnae Op. X. 12.
Eiuſdem Op. XII. 12.
Jo. Bapt. Baſſani Op. XVIII. 14.
Dessen Op. XX. und XXI. sind am Schlusse dieser Abtheilung handschriftlich hinzugefügt; Op. 10 und 32 fehlen in diesem Kataloge.
Für *Giuseppe Toſi* steht *Joſeph Tonſi* Psalmi.

* *Laurentij Pennae* Psalmi Breues per totum Annum 4 & 8 voc. ſi placet. 10.
* Eiuſdem Miſſae Breues 3 & 8 voc. ſi placet. 8.
* *Aloiſij Mammini* Miſſa. & Psalmi 5. voc. pleni. 5.
* *Mauritij Cazzati* Op. XXI. Psalmi breues per totum annum 8 vocum. 6.
Iſabellae Leonardae Op. XVIII. Miſſae etc. Mit dem Zusatze: Item Sacra Carmina 1. 2. 3. voc. cum Fidibus. — Op. XIX ist handschriftlich hinzugefügt.
Stephani Philippini, vulgo l'Argentina Op. XII. 7.
Jo. Petri Franchi Psalmi breues als Op. IV bezeichnet.
Handschriftliche Zusätze: *Iſabellae Leonardae* Op. XVIII, *Jo. Bapt. Baſſani* Op. XX und XXI und *Ippoliti Ghezzii* Psalmi als Opus Secundus bezeichnet. Es fehlen also hier *Bartolomeo Baldrati*, *Canaglero Bernardino della Ciaia*, *Pietro Nicola Gratia* und *J. B. Baſſani* Op. 30 und 32.

CARMINA MVSICA SACRA (ITAL. MOTETTI) PLVRIB. VOC.

D. Blanchae Medae [Carm. sacra]. 6.
* *Maximiani Faltorij* 2 & 3. voc. 4.
* *Jo. Baptiſtae Vacchelli.* 2 & 3 voc. 5.
Jo. Bapt. Groſſi **1.** 2 & 3 voc.
Iſabellae Leonardae 2 & 3 voc. nur.
Seb. Cherici Op. VI statt Op. IV.
Jo. Pauli Columnae Op. III. **5.**
* *Jacobi Battiſtini*, 2 & 3 voc. 6.
Die folgenden: *Al. Melani* Op. IV, *Giacomo Battiſtini* Op. II, *Giuſ. Aldrouandini* und *Ippolito Ghezzi* fehlen.

CARMINA SACRA (MOTETTI) VN. VOC.

Franciſci Ferrarij. Julijs **4.**
Franciſci Cauanae Lamenti. **3.**
* *Jo. Baptiſtae Baſſani* Op. XII. 6.
Eiuſdem Op. XIII. 8.
Hiacinthi Quintanillae. **5.**
Iſab. Leonardae op. XI. XIV. XV. XVII. à **5.**
Diverſorum Auctorum Carmina. 8.
Handschriftlich ergänzt: *Iſab. Leonardae* Op. XX. Es fehlen hier: *Ippolito Ghezzi*, *Gio. Battiſta Baſſani* Op. 26, 27; *Giuſ. Aldrouandini* Op. III, *Bernardo Paſcoli* und *Gaetano de Stefanis* Op. II.

TRACTATVS MVSICI.

Ang. Berardi Documenta Armonica. 6.
Bei dessen Mitcellanea fehlt die Preisangabe.
Nicht aufgenommen ist *Ippolito Ghezzi* II Setticlaue Canore.

OPERA MVSICA DIVERSA.

* *Jo. Pauli Columnae* Op. IV. Litaniae, & Quatuor Antiphonae B. V. 8 voc. pien. 6.
Eiuſdem Op. VIII. 5.
Jo. Andreae Florimi Hymni. 5.
Simpl. Oliuae Psalmi 8 Voc. 7.
* *Jo. Baptiſtae Baſſani* Op. X. Completorium (Ital. concertato) 4. Voc. cum Fidibus & Choro. 8.
Maur. Cazzati Antiphonae. 8.
Handschriftlich: *Eliae Vannini* Op. IV & V. Es fehlen also: Duo del *Giamberti*, *Gio. B. Baſſani* Op. 25, *Giuſ. Ant. Siluani* Op. I. II. III. IV & VI. Nach Fétis erschien dessen Op. II 1702 und Op. VI 1706.

CANTILENAE (ITAL. CANTATE) ET MODVLI (ITAL. ARIETTE).

Cantilenae quas luci dederunt Periti Bononienſes. Julijs **5.**
Jo. Baptiſtae Baſſani Op. II. & VII. à **5.**
* Eiuſdem Cant. vn. voc. Op. XIV. 4.
* Eiuſdem Cant. vn. voc. Op. XV. 4.
* Eiuſdem Cantilenae, & moduli vn. voc. cum Fidibus. Op. XVII. 8.

Digitized by Google

*Jo. Mariae Bononcini Cantilenae 5. voc. cum Partitura. Op. XI. 6.
*Jo. Bononcini Op. VIII. Duabus vocibus constantes Cantilenae priuatae, & domesticae (Ital. da Camera). 7.
*Jo. Baptistae Mazzaferratae Cant. vn. voc. Op. IV. 5.
Eiusdem. Op. VII. 6.
Jacobi Antonij Perti Cantilenae Morales & Spirituales.
Jo. Petri Franchi Cantilenae 2 voc. priuatae & domesticae. 5.
Jo. Bonaventurae Viviani Cantilenae. 5.
Patri de Antonijs Cantil. 5.
Petri Porphyrij Cantil. 5.
Handschriftlich ergänzt:
*Jo. Baptistae Bassani Op. XX. Cantilenae un. Voc. 5.
Es fehlen: G. B. Bassani Op. 19 29. 34, Francesco Antonio Pistocchi, Ippolito Ghezzi Op. III, Giuf. Aldrouandini, Francesco Braibanzi, Artemio Motta und G. A. Siluani Op. V.

FIDIVM SYMPHONIAE.

Andreae Grossi Symph. 2. 3. 4. & 5. Musicis Organis. Op. III.
Eiusdem Op. IV. 6.
Eiusdem Op. V. 5.
Archangeli Corelli Op. IV. 5.
Bartholomaei Bernardi Symph. Eccl. 3. Op. II. 6.
Dominici Zanattae Symph. Eccl. 3. 5.
Illustrissimi D. D. Francisci de Castro Hispani Op. I. Symph. Domest. 3. 4.
*Eiusdem Symph. Eccles. 3. Op. II. 6.
*Jo. Baptistae Bassani Op. I. Symph. Domest. 3. 4.
Jo. Baptistae Mazzaferratae Symph. 5.
Jo. Bononcini Op. I. Symph. Domest. 3. 4.
Eiusdem Op. II. Symph. Domest. 3. 4.
Eiusdem Op. III. Symph. Eccl. 8.
Jo. Baptistae Vitalis Op. I. Symph. domest. 3. 3.
*Eiusdem Op. IV. Symph. domest. 2 & 3 si placet. 4.
Eiusdem Op. V. Symph. Eccl. 5.
Joseph Pincuzzi Symph. domest. 3. 4.
*Jo. Baptistae de Antonijs Op. V. Symphoniae (Ital. Ricercare) 2. 2.
* Eiusdem Op. VI. Symph. domest. 2. 2.
Eiusdem Op. VII. Verficuli. 2.
Joseph Columbi Op. V. Symph. domest. 3. 5.
Jo. Baptistae Lilij [Giglj]. Symph. Eccles. & domest. 3. 5.
Georgij Boni Op. I. Symph domest. 3. 4.
Eiusdem Op. II. 5.
Joseph Jacchini Op. II. 5.
Mauritij Cazzati Op. XVIII. Symph. Eccles. 3. 4.
Pirrhi Com. Albergati Op. II. 6.
Isabellae Leonardae Op. XVI. Symph. Eccl. 3. 5.
*Joseph Torelli Op. I. Symph. Eccl. 3. 6.
*Eiusdem Op III. Symph. 2. 3. & 4. 7.
Jo. Bapt. Borri Symph. Eccl. 3. 5.
Gasp. Gaspardini Symph. Eccl. 3. 5.
Clemens Monatius = Clemente Monari.
Attilij Arioffi Symph. domest. 2. 2.
*Rederi Angli Symph. Eccl. 3. 7.
(War im Verzeichnisse durchstrichen.)
* Aloysij Taglietti Symph. domest. 3. 4.
Handschriftlich hinzugefügt sind:
Gasparus Gaspardini Simph. Eccl. opus Secundus. 5.
Arcangelo Corelli op. quintum. 12.
Es fehlen also in dieser letzten Abtheilung: Gio. Battista de gl'Antonij Op. II, Giuseppe Jacchini Op. IV & V, Pietro de gl'Antonij Op. V, Gio. Battista Brevi, Giuf. Aldrouandini Op. IV & V, Francesco Manfredini Op. I & II, Giuf. Bergonzi, Francesco Antonio Urio und Giuf. Torelli Op. VIII.

J. Müller.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Ein Programm zu Beethoven's Neunter Symphonie von **L. Hoffmann**, Dr. phil. Berlin 1870. Eugen Grosser. 23 S. 8.

Seine Entstehung verdankt dieses Programm, wie das Vorwort noch ausdrücklich versichert, »der 100jähr. Geburtstagsfeier Beethoven's und dem Wunsche, dem grossen Meister zu diesem Feste ein Opfer innigster Verehrung zu bringen«. Der Verfasser zieht aber nach diesen Worten sofort eine bittere Miene und setzt hinzu: »Ich sage Opfer, denn ich halte es für ein Opfer, etwas mit dem Bewusstsein in die Oeffentlichkeit zu schicken, dass es überall auf Feinde stossen wird, und nur auf wenige Freunde zu rechnen hat«. Wie so? Und wäre ein Zankapfel denn etwa ein Opfer? Zu Festen, welche die Gesammtheit feiert, pflegt man doch nur das Wohlgefällige darzubringen, etwas anderes liegt nicht in dem Worte Opfer. Herr Hoffmann hat sich das wohl nicht klar gemacht.

Wesshalb meint er denn aber, dass sein Schriftchen »überall auf Feinde stossen« werde? weil er sich die musikalische Oeffentlichkeit in zwei Lager gespalten vorstellt: in solche, welche auf das bekannte Programm Wagner's zu der neunten Symphonie schwören, und in solche welche überhaupt gegen Programme sind. Da wir nun weder der einen noch der anderen Partei angehören, so waren wir von vornherein entschlossen, uns seinen »wenigen Freunden« zuzugesellen, falls er seine Sache nur leidlich geschickt und vernünftig zu führen wisse.

Um Stellung zu nehmen, bemerkt der Verfasser, es gebe drei Phasen des Christenthums, die katholische, die protestantische und die »philosophische oder rein geistige«, und als die Vertreter der letzten in der Kunst sehe er Goethe und Beethoven an. Ganz nach Belieben! wenn Anderen nur freigestellt bleibt, ihrerseits auch sich ihre Lieblingsvertreter aussuchen zu dürfen. Ueber diesen Punkt ist also keine Uebereinstimmung möglich, Streiten daher thöricht.

Gehen wir zu Realitäten, zu der in Rede stehenden Chor-Symphonie über. »Der erste Satz beginnt«, sagt Herr Hoffmann, — »wir hören das Intervall der Quinte a–es. Dieses Getön von Grundton und Quinte setzt auch seine Gedanken in Schwingung; er meint: »Man kann die Tonika und Dominante, wohl das A und O [soll heissen: das Alpha und Omega] in der Musik, sowie das Intervall der Quinte [Toniks und Dominante bilden ja schon das Intervall oder den Abstand der Quinte!] als das musikalische Chaos bezeichnen.« Warum sollen man dies nicht können? Dann aber heisst es in bestimmtester Rede so weiter: »es [jenes Intervall] ist der Abgrund, aus dem sich eine Welt entbinden soll. Wie nun dieses Intervall das musikalische Chaos ist, so kommt es ihm auch zu, der musikalische Ausdruck für das Weltchaos, für den Weltabgrund zu sein; ja wenn das Chaos der Welt zu erklingen vermöchte, im Intervall der Quinte würde es erklingen. Und in der That, gleich bei dem Beginn des Satzes ist es der Schauer der Leere, der uns anweht, wir fühlen, dass uns die Welt unter unseren Füssen weggezogen ist, und wir in Regionen geführt werden sollen, die jenseits irdischer Freude und irdischen Weh's liegen, in denen der Massstab des Endlichen aufhört. Dieses Gefühl, dass wir in das Gebiet des Ungeheuersten treten, dass wir ohne Mass und Halt dort sein werden, überkommt uns, wie ein Gefühl der Gefahr, wir fürchten für unsere Sinne, für unser Hirn u. s. w. (S. 8.) Wenigstens für ein gewisses Hirn fangen wir in der That an Befürchtungen zu hegen.

»Da unten aber im Abgrunde brodelt es in Sextolen-Bewegung, wir sehen Funken überspringen vom e zum a, vom a zum e durch die ganze Weite des Abgrundes, — ein electrisches Zucken, das mit unheimlichem Leuchten die Nacht durchblitzt. Schneller und stärker folgen sich die Zuckungen, das

Digitized by Google

Intervall erweitert sich zur Octave, der überspringende Funke wächst zum mächtigen Strom, und nun mit dem majestätischen D moll-Accord fassen wir, wenn es erlaubt ist sich so auszudrücken, Fuss im Bodenlosen. Von da wendet sich der Satz nach wenigen Accordschlägen im Sturz durch die 32stel-Noten zum Anfang zurück. Ein zweiter Eingang, die andere Seite des Abgrundes soll sich uns aufthun. D-moll und B-dur sind die beiden Tonarten, die den Satz tragen, und wie der erste Weg nach D-moll führte, so endet der zweite in B-dur. Der Sextolen-Bewegung in *a-e* entspricht die Sextolen-Bewegung in *d-a*, und wie vor dem eintretenden D-moll, wo sich die Quinte zur Octave erweitert, ein *d* zwischen die Octave tritt, so vor dem B dur-Accord ein *b* zwischen die Octave *d-d*. [Sehr wahr!] Und nun offenbart sich uns das Reich des ewigen Ab- und Ungrundes, und in diesem Abgrunde geht es von Sturz zu Sturz, von Abgrund zu Abgrund, jedesmal gekennzeichnet durch die Sextolen-Bewegung. Ist es nicht, als ob uns die Tiefe mit magischer Gewalt rettungslos hinabzieht bei dem wie zu früh eintretenden *a tempo* (16. 4), auf welches der Sturz in den Abgrund folgt, oder als brächen bei dem Hinzutreten zum Abgrunde die Ufer desselben zusammen, ja, als wäre er der Uferlose? Angst und Schwindel ergreift uns bei dem *a tempo*, und nun ist es, als geht es wellentief hinab, hinab in den G moll-Accord, bis wir durch die beiden 32stel *d b* in der Tiefe auf dem *g* angekommen sind.« (S. 9.) Hier in den Abgründen auf dem *g* angekommen, wollen wir den Herrn Verfasser, ohne eine weitere Bemerkung zu machen, sitzen lassen.

»Gewiss wird vielen unserer Leser das Gesagte wunderlich, geschraubt und übertrieben vorkommen«, sagt der Verfasser S. 12 selbst; also brauchen wir es nicht zu sagen. Die Betrachtungen über den ersten Satz der Symphonie werden durch dieses schön stilisirte Dictum abgeschlossen: »Es ist Alles Erscheinung und geisterhaft in diesem ersten Satz, und so *forte* es darin hergeht, so herrscht doch darin die fürchterlichste Todesstille«. (S. 12.)

Im ersten Satze wird Hr. Hoffmann auf »vorweltliche Pfade geführt. Der zweite und dritte Satz »repräsentiren die Geschicke der Welt«, welche natürlich zuletzt einen Sterbenden vorführen; der Herr Verfasser giebt präcise nach der alten Meinzer Ausgabe (S. 94, Takt 5) »die drei Achtel« an, bei denen es »mitten im Blick, mitten im Wort, vorbei ist«. So also hat sich »der Tod mit der Welt gestützt, und es ist Alles in seinen Anfang zurückgekehrt« (S. 17.)

Mit dem vierten Satze beginnen bekanntlich die Gesangsscenen, welche die zweite Hälfte der Symphonie bilden. Nach dem Verfasser betreten wir hiermit »die Region des Ueberweltlichen«, die »mit einem jähen Schrei unter Donner und Blitz und Sturmeswehen beginnt«. Das Lied Schiller's ist für Beethoven nur ein Mittel zur »Einführung in die überweltliche Seligkeit«. Die verschiedenen Stufen und Momente derselben werden genau nachgewiesen; z. B. als »die beiden *a* in den Bässen (Meinzer Ausgabe S. 210, Takt 4) leise »popochen«, die »springen die Pforten des Himmels auf (S. 210 T. 5 bis S. 211 T. 7), ein Meer von Glanz und Herrlichkeit überströmt die Eintretenden«. Zu guter letzt folgt »in selig erhabenem *Maestoso* ein *Prestissimo*, das kurz abbrechend den Himmel schliesst, und die Symphonie«. Auch der deutsche Aufsatz des Hrn. Hoffmann schliesst hiermit, und unsere Recension soll nun ebenfalls nicht lange mehr währen.

Der Verfasser wollte »speculative Weltanschauung« in Beethoven suchen, und indem er auf diese Fährte ging, verwechselte er Metaphysik mit Phantasie. Auch uns ist die Tonkunst nicht anschöpft durch tönende Formenspiel, nicht einmal durch den Ausdruck von Gedanken, Situationen und Gemüthsstimmungen; wir glauben ebenfalls, dass die Kunst einen metaphysischen Gehalt in sich birgt. Im Aufsuchen desselben fängt indess der Herr Verfasser beim verkehrten Ende an, denn das einzelne Werk der Kunst kann immer nur technisch, niemals aber philosophisch aufgerollt werden. *Chr.*

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **Hamburg**, 8. In dem fünften Concerte der philharmonischen Gesellschaft am 20. Januar bestanden die Orchestervorträge aus: Ouverture zu Iphigenie in Aulis von Gluck zum Anfang und zum Schluss des Concertes Symphonie Op. 20 D-moll von A. Dietrich. Die wenigsten Componisten der Neuzeit wählen die Form der Symphonie, um sie mit neuem Inhalte auszufüllen, sondern sprechen sich in Suiten, Serenaden u. dergl. aus; um so erfreulicher ist es, wenn man einmal wieder die Symphonieform angewendet sieht. Aus diesem Grunde erfreute uns schon das Werk des Herrn Dietrich, von dem wir nach einmaligem Anhören uns darauf beschränken müssen zu erwähnen, dass es eine gute Composition ist und vernünftige Behandlung der Instrumente verräth, indem wir eine kritische Beleuchtung der Symphonie einer anderen Feder nach Einsicht der Partitur überlassen müssen. Dieselbe wie auch die Ouverture von Gluck gingen in gewohnter Weise recht gut. Ein Gleiches können wir leider von dem vorgetragenen Beethoven'schen Tripel-Concert Op. 56 C-dur nicht rühmen. Wenn auch Herr von Hotten den Clavierpart recht gut und verständig auf Herr Lübeck die sehr schwere Cellostimme bis auf wenig Misstugenen auch gut vortrug, so war doch Herr Schradieck zu mittelmässig in Ausführung des Violinpartes, als dass das Concert einen Genuss hatte gewähren können. Wenn die Probe, der wir nicht beiwohnten, nicht um mindestens das Doppelte besser gegangen hat wie die Aufführung, was, wie wir von competenter Seite hören, nicht der Fall war, so müssen wir Herrn v. Bernuth ernstlich tadeln, dass derselbe als Dirigent es unternahm, das Beethoven'sche Concert in solcher unwürdigen Gestalt zur Aufführung erscheinen zu lassen. Viel erfreulicher war der Vortrag einer jungen Hamburgerin Frl. Louise Voss, welche eine schöne, recht gut geschulte Altstimme zeigte. Wahl und Vortrag der Arie aus Handel's Samson »Blicket her!« und der Mozart'schen Concert-Arie »Ch' io mi scordi di te« zeugten von gutem Geschmacke und musikalischem Verständnisse. Es sollte uns freuen, die junge Dame einmal in einem ganzen Händel'schen Oratorium zu hören, da die Stimme stark und umfangreich genug erscheint, einen grösseren Raum auszufüllen. Hr. v. Holten trug noch kleinere Piècen auf dem Flügel vor: Mazurka in As-dur und Mazurka in Cis-moll von Chopin, Albumblatt von Schumann F-dur, Fliegendes Blatt von Gradener H-moll Op. 5, dem er noch auf Hervorruf einen der Schubert'schen deutschen Tänze zugab. Die Ausführung dieser Stückchen war eine sehr gute und lobenswerthe, die Wahl derselben dürfte aber weniger allgemein zugesagt haben. — Am 24. war das letzte Concert des Floreatiner Quartett-Vereins mit demselben Erfolge wie die vorhergegangenen, obgleich die Zusammensetzung des Programmes keine recht würdige und für den wirklichen ernsten Musikfreund befriedigende war. Das selbe bestand nicht wie gewöhnlich aus nie paar vollständigen Quartetten, sondern nur aus zwei ganzen Quartetten: Schumann Op. 41 Nr. 3 A-dur und Beethoven Op. 130 B-dur, zwischen welchem man ein Andante aus einem Quartett von Haydn und Serenade und ein Scherzo aus einem Quartett von Cherubini zu Gehör geschoben hatte. »Fürs Volk!« — Im Theater gastirt seit dem 1. Januar zur gerechten Freude aller Opernfreunde der Kammersänger Niemann aus Berlin. Wenn auch die Stimme dieses Sängers durch verschiedenartige Ausbildung nicht zu den gesanglich schönen zu zählen ist und ihm die Höhe ziemlich schwer ausspricht, so weicht er doch im guten Sinne von vielen der jetzt bei unseren Heldentenoren gebräuchlichen Tonmanieren ab, dass er wirklich einen Genuss gewährt. Unterstützt wird sein ausdrucksvoller Vortrag durch ein meisterhaftes dramatisches Spiel. Sein Gastspiel beschränkte sich auf »Tannhäuser«, Méhul'schen »Joseph«, »Hugenotten« und »Lohengrin«. Als seine besten Leistungen möchten wir den »Joseph« und die dritte Acte des »Tannhäuser« und des »Lohengrin« bezeichnen, während der Raoul in den »Hugenotten« wohl das schwächste Gebilde des Sängers war. Vom hiesigen Personal ward der Gast theilweise recht gut unterstützt. Frl. Börner kann die Elisabeth im »Tannhäuser« und die Else im »Lohengrin« zu ihren besten Leistungen auf der Bühne zählen, wie auch Herr Ress als Landgraf (Tannhäuser), König Heinrich im »Lobeegrin« und Jacob im »Joseph« sehr brav war, während Herr Theien als Wolfram, Telramund und Simeon nur Mittelmässiges leistete. Leider hören wir, dass Herr Ress mit Ende dieser Saison uns verlässt, während Herr Ucko mit seinen Proberollen in Berlin, wie wir es vorhersehen, durchgefallen und aufs Neue bei uns engagirt ist. Frl. Börner wird uns wahrscheinlich erhalten bleiben.

* **Stuttgart**, 22. Jan. Gestern hat Bernh. Cossmann, nachdem er schon vergangenen Dienstag in dem Abonnementconcert der

Hofkapelle aufgereten war, ein eigenes Concert gegeben, aus dessen Programm ich nur die Beethoven'sche Violoncello-Sonate in A-dur (Op. 69) und die von Cossmann selbst componirte Tarantella anführen will. Besonders wohlthuend ist bei diesem Meister, neben der absoluten Sicherheit und Reinheit seines Spieles, die edle Mannlichkeit seines Tones, welche man übrigens auch unserem wegen Krankheit leider von öffentlicher Thätigkeit zurückgetretenen Gottermann nachzurühmen hatte. Es ware höchst erfreulich, wenn allgemein die Ueberzeugung durchdränge, dass die so lange von der Mode geforderte weinerliche Sentimentalität mit ihren nervösen Vibrirern und Tremolren nicht dem wahren Charakter des Violoncellos entspricht, sondern ein Missbruch des schönen Instrumentes ist. — Den neulich gemeldeten Aufführungen zu Ehren Beethoven's hat sich vorige Woche nachträglich noch eine angereiht: ein Kammermusikabend unserer trefflichen Quartettisten [mit] Singer an der Spitze. Das Programm enthielt sehr passend je eine Probe aus den drei Stilperioden Beethoven's, nämlich das Quartett in F-dur (Op. 18), das Clavier-Trio in B-dur (Op. 97) und das grosse A moll-Quartett (Op. 132 mit dem »Dankgesang eines Genesenen«). Am Flugel sass beim Trio (wie auch in Cossmann's Concert bei der Sonate) Prucknер, dessen gesunde, von jeder Ziererei freie Vortragsweise sich gerade den Werken der Classiker so gut anpasst, obwohl er bekanntlich die ganze moderne Clavierlechnik mit allen Liszt'schen Schwierigkeiten vollkommen in seiner Gewalt hat. Jede der drei genannten Programm-Nummern wurde sehr scharf nebeneinander ausgeführt. Ueber das A moll-Quartett als Composition habe ich hier nichts zu sagen; für die Hörer ist es jedenfalls verständlicher als das aus derselben Periode stammende Cis moll-Quartett. In einem Stuttgarter Blatte vom heutigen Datum lese ich soeben die Belehrung, dass jenes Quartett »A-moll« ein ganz eminentes Beispiel der Persönlichkeit Beethoven's und das innerste Wesen seines musikalischen Schaffens charakterisirte. Nun ja, solche Aussprüche sind jetzt so Brauch. Die Botschaft hor' ich wohl, allein mir fehlt der Glaube.

✱ **Leipzig.** (Beethoven-Feier [Schluss]). Am 15. Dec. brachte das Gewandhaus dem grossen Meister seinen Tribut. Es wurden nur Werke Beethoven's aufgeführt. Den Anfang machte die Ouverture zu Coriolan Op. 62, die folgte Mecresstille und glückliche Fahrt für Chor und Orchester, Op. 112; darauf, von den Herren Reinecke, David und Hegar vorgetragen, das Concert für Pianoforte, Violine und Violoncell mit Orchesterbegleitung Op. 56, womit der erste Theil schloss. Für den zweiten Theil hatte die Concertdirection die einzig dastehende Neunte Symphonie gewählt, ohne welche ja ein Beethoven-Fest man gar nicht würdig zu feiern glaubte. Die Soli waren vertreten durch Frau Peschka-Leutner, Fraul. Borde (Alt), Herrn Rebling und Herrn Gura (Bariton. — Am 16. fand die Wiederholung der Ouverture zu Coriolan dem Festspiel »Die Ruinen von Athen« brachte die Direction das Generebild mit Gesang in einem Acte von Hugo Muller »Adelaide« in welchem Herr Jauner als Gast die Rolle Beethoven's vertrat. Wir mussen gestehen, dass die Aufführung eines solchen Stückes den Ernst der Feier uns sehr beeinträchtigte, gerade als wenn in einem Concertsaale einige Märchen der Folko vorgelesen worden waren. Auch die Darstellung des Ballets »Die Geschopfe des Prometheus« hätte füglich unterbleiben können. Am andern Abende wurden wir wieder in Ehren Beethoven's im Theater gelockt. Es galt der Aufführung des »Fidelio« beizuwohnen. Vorher ging zuerst die Ouverture in C-dur Nr. 1 zu Leonore, dann ein Prolog von Fr. Hornfett gedichtet und vorgetragen von Herrn Marbach. Der »Fidelio« selbst wurde eingeleitet durch die Ouverture in E-dur Nr. IV. Obwohl unsere hier anerkannten Kräfte, Herr Schmidt, Gura, Hacker, Rebling und Frl. Mahlknecht mitwirkten, befriedigte uns die Aufführung gar nicht. Wir hatten eine weit bessere besonders zu einer solchen Feier von der Direction verlangt. Den Abend beschloss ein Epilog, gedichtet von Dr. Hoffmann und gesprochen von Frl. Link und hierauf noch die dritte grosse Ouverture in C-dur zu Leonore. — An demselben Tage hatte man zu der gewohnten Sonnabend-Motette in der Thomaskirche zwei Chöre von Beethoven gewählt: »Gott, deine Güte reicht so weit« und »Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre«. Eine Kritik über diese Motettenaufführungen wollen wir nicht ausüben. Rühmlichst war es, dass man auch dort des Geburtstages Beethovens gedachte. — Am Sonntag den 15. feierte der »Riedel'sche Verein« zum zweiten Male Beethoven's Andenken in seiner 55. Kammermusik-Soiree. Die Feier wurde durch einen Prolog des Herrn Prof. Marbach eingeleitet, der uns als der beste der gehörten erschien. Die Herren Rontgen, Haubold, Hermann und Hegar trucen zuerst das Streichquartett, Op. 95 F-moll, vor, worauf uns Herr Musikdirector Adolf Blassmann aus Dresden mit der Sonate für Pianoforte in C-moll Op. 111 erfreute. Herr Gura sang darauf die Lieder »An die ferne Geliebte« Op. 98. Den Schluss der Feier und eigentlich der inhaltreichen Beethoven-Woche bildete das Streichquartett in Cis-moll Op. 131. Hiermit könnten wir auch unseren Bericht schliessen, wenn wir nicht eines nachbinkenden Concertes zu Ehren Beethoven's am 20. Decbr. zu gedenken hätten. Es wurde von der löblichen Büchner'schen Capelle im Saale des Schutzenhauses veranstaltet und brachte zur Aufführung die Namensfeier-Ouverture C-dur Op. 115, die Musik zu Goethe's Egmont, unter Mitwirkung des Frl. Drechsel und des Herrn Ober-Regisseur Grans, und die Symphonie eroica in Es-dur, für welche wir der Kapelle recht dankbar waren.

✱ **Leipzig.** (Riedel'scher Verein.) p. Am Sonntag den 22. Jan. fand unter der bewährten tuchtigen Leitung des Herrn Professor Riedel in der Nicolaikirche ein geistliches Vocal- und Instrumental-Concert statt. In demselben wurden uns Compositionen von zehn Meistern aus der Zeit des Orlandus Lassus bis Joh. Seb. Bach vorgeführt, darunter acht mehrstimmige Chore. Orlandus Lassus »Salve Regina« für vierstimmigen Chor; Joh. Eccard a) »Leber's Gebirg Maria geht«, funfstimmiges preuss. Festlied, b) »O Freude über Freud«, achtstimmiges Festlied für zwei Chöre, c) »Maria wallt zum Heiligthume«, sechsstimmiges Festlied, d) »Ich lag in tiefer Todesnacht«, funfstimmiger Weihnachts-Choral. Michael Praetorius »Quem pastores laudavere« und ein Bethlehem ein Kindelein«, zwei vierstimmige Weihnachtslieder; Joh. Sebastian Bach »Uns ist ein Kind geboren«, sechsstimmiges Weihnachtslied. Die Wiedergabe dieser sehr schwierigen a capella-Chöre musste dem trefflich geschulten und gestimmt gelesteten Chore alle Anerkennung erringen. Wir sind Herrn Professor Riedel zu unendlichem Danke verpflichtet, um so mehr, da wir wohl wissen, mit welchen Schwierigkeiten er zu kämpfen hatte, zunachst einen Chor uberhaupt zusammenzubringen und beizubehalten und ihn dann mit tiefem Verständnisse in diese alteren Compositionen eindringen zu lassen, um dadurch das lebhafte Interesse an denselben zu erregen, ohne welches eine gute Wiedergabe nicht möglich ist. Um auch das grossere Publikum für diese alteren Meister zu begeistern, ist es eine kaiserliche Idee, die Aufgabe des Dirigenten, die passenden Compositionen hierzu auszuwahlen. Obwohl uns das Programm mit verschiedenen Schulen bekannt machte, so litt es doch an einiger Monotonie. Wenseitlich würde es auch zum allgemeinen Verständnisse beitragen, wenn den dankbaren historischen Notizen auf dem Programme solche über den Charakter und den Unterschied der verschiedenen Compositionen resp. Schulen beigefugt wurden. — Ausser den oben genannten Chören boti uns das Programm noch ein geistliches Concert für Alt und Sopran von Joh. Seb. Bach, vorgetragen von Herrn Heinrich Schütz »Der Engel und Maria«, mit dem funfstimmigen Schlusschore »Siehe, du bist des Herren Magd«. Die Soli hatten Frl. Boree und Frl. Mahle übernommen. Letzterer feine Sopranstimme eignete sich sehr zum Vortrag der schuchternen Frage Maria's, während die fast zu gewaltige und nicht in Hohe und Tiefe gleichmässige Altstimme der Frl. Boree weniger passend zum Vortrag des englischen Grusses uns dunkte. Fraul. Borde sang ausserdem den 23. Psalm für Alsolo, Streichinstrumente und Orgel von Heinr. Schütz »Herzlich lieb hab ich dich, o Herr«, und Fraul. Mahle das Weihnachtslied »Ein Kind ist uns zum Heil geborn« für Sopran solo und Orgel von J. Wolfg. Franck. Von Herrn L. Papier horten wir drei Orgelcompositionen vortragen, die neuerdings herausgegebene chromatische Fantasie von Joh. Peter Sweelinck, mit welcher das Concert begann, das Choralvorspiel »Wir schon leuchtet der Morgenstern« von Joh. Pachelbel, welches am meisten anzog und durch seinen eigenthümlichen Schluss sogar einige Heiterkeit erregte, und das canonische Choralvorspiel »Vom Himmel hoch da komm' ich her« von Joh. Seb. Bach. Es bleibt uns noch übrig, des Vortrags einer Sonate für Flote und Orgel von Handel nach der Stade'schen Bearbeitung zu erwahnen. Wir erlauben uns an Herrn Professor Riedel eine Anfrage. Wäre es denn nicht möglich, mehr irgend einer Form hier in Leipzig Vocal-Concerte zu veranstalten, in denen wir von seinem tüchtigen Vereine auch weltliche Lieder alterer Meister horen konnten, wie Referent z. B. in Hamburg Gelegenheit hatte, einem solchen Concerte des Cäcilien-Vereins unter Leitung des Herrn Voigt beizuwohnen, die dort den grossten Beifall finden?

✱ **Leipzig.** p. Das 44. Gewandhaus-Concert am 26. Januar begann zu Ehren des Geburtstages Mozart's mit dessen Symphonie in D-dur ohne Menuett, die in vollendetster Weise und ihren Intentionen des Meisters getreu vom Orchester ausgeführt wurde. Für folgte das Concert für Violoncello von Rob. Schumann, vorgetragen vom Kammervirtuosen Herrn Bernhard Cossmann aus Stuttgart, welcher uns noch mit den Notturno in Es-dur von Chopin und einer eigenen recht gefalligen Composition, Tarantella, erfreute. Wir können uber diesen Künstler nur das in vollem Maasse bestatigen, was aus Stuttgart über denselben schon berichtet ist. Das Notturno für Horn von Carl Reinecke wurde von Herrn Gumpert sehr sicher vorgetragen. Den Schluss des Concertes bildete die »Eroica« von Beethoven, die recht zeitgemäss in der Hoffnung des nun eingetretenen freudigen Ereignisses gewahlt war und auch ihre Wirkung auf die Anwesenden nicht verfehlte. — Von Herrn Cossmann horten

Digitized by Google

wir am 28. Jan. in der zweiten Kammermusik im Saale des Gewandhauses noch zwei Sonaten vortragen. Sonate für Pianoforte und Violoncello in A-dur, Op. 69 von Beethoven und Sonate von Boccherini in A-dur für Violoncello und hesiften Bess mit Pianoforte-begleitung arrangirt von Piatti. In beiden hatte Herr Kapellmeister Reinecke die Pianoforteparthie übernommen; in ersterer schien die Auffassung beider Virtuosen nicht recht übereinzustimmen. Der Vortrag beider Werke erraug auch an diesem Abende dem Virtuosen Herrn Cossmann alle Anerkennung. Ausser den genannten Compositionen wies das Programm noch das Quintett für Streichinstrumente in B-dur, nachgelassenes Werk von Mendelssohn-Bartholdy, das allgemein entzückte, und das Quartett für Streichinstrumente in A-moll Nr. 4 von Schumann auf. Es wirkten die Herren Concertmeister Röntgen und Haubold (Violine), David und Hermann (Viola) und Heger (Violoncello) mit.

* Later der Ueberschrift »Grössenwahnsinn« berichtet die »St. fr. Presse«: Man schreibt uns aus Pest: In aller Eile melde ich Ihnen einen Vorfall, der sich gestern hier zugetragen hat und in allen gebildeten Kreisen das höchste Erstaunen erregt. Die hiesige Universitäts-Jugend veranstaltete gestern Abends im Saale des neuen Musikvereins-Gebäudes ein mit einem Tanzkranzchen verbundenes Concert, dem auch Franz Liszt anwohnte. Während man eine der mitwirkenden Damen, Fräul. Nessrede, vom National-Theater, ein Lied von Liszt vortragen hörte, nahm dieser Damen in die Seel und nahmen ihre Plätze ein. Dadurch wurde eine jener kleinen Störungen veranlasst, die aber nur einige Secunden dauerte, wie sie eben beinahe immer bei öffentlichen Productionen vorzukommen pflegen. Die Sängerin beendete ihren Vortrag; es ist nicht dass ihr hier sehr schlecht gesungen, dass ohnehin Niemand aufmerkte, und als sie den letzten Ton gesungen, erhebt sich Franz Liszt, der in der ersten Reihe sass, wendet sich zum Publikum und schreit: »Glauben Sie denn, dass Sie hier in einem Wirthshause sind?« Und dann wendete er sich zur Sängerin und sagte zu ihr: »Mein Fräulein! Sie sind durch das unschickliche Benehmen des Publikums gestört worden. Ich bitte Sie daher, das Lied nochmals vorzutragen.« Im Publikum Todtenstille, Frl. Nessrede hoch befriedigt die Tribüne und singt das Lied nochmals vor. Diese Thatsache bedarf keines Commentars.

* Viel Pech auf einmal! Die Vorstellung des »Lohengrin« im Wiener Hofopernthester am 16. Jan. konnte nur mit Mühe ihrem Ende zugeführt werden. Für Herrn Bigno, der plötzlich heiser wurde, übernahm Herr Dr. Krauss den Telramund ohne vorherige Probe, während Herr Lay die Rolle des Heerrufers übernahm, die ursprünglich Herr Krauss hätte singen sollen. Das Publikum erwies sich den Sängern, die das Zustandekommen der Vorstellung ermöglicht hatten, durch Beifallsspende dankbar, als plötzlich im dritten Acte Frau Dustmann durch einen Hustenanfall verhindert wurde, ihren Part zu Ende zu singen. Vielleicht sind diese Heiserkeiten Folgen von den Proben zu Rienzi und dem Fliegenden Holländer, welchen Hr. Herbeck jetzt mit Hast zur Aufführung vorbereitet.

* [Colossalbüste Gluck's.] Aus München wird geschrieben: »Im Kunstverein ist das jetzt vollendete Modell der Colossalbüste Gluck's, welche als Denkmal des grossen Tondichters für dessen Geburtsort Weidenwang in der Oberpfalz bestimmt ist, öffentlich ausgestellt. Dies neueste Werk Konrad Knoll's steht seinen bisher gefertigten Beethoven-Büste, welche sich durch charakterreichste Lebendigkeit der Auffassung und durch eine kräftige Realistik der Durchführung allgemeinen Beifall erworben hatte, nicht nach, und es zeigt sich hier abermals deutlich, wie viel glücklicher der Gedanke ist, zu Denkmälern grosser Männer die Busten statt ganzer Figuren zu wählen.« Diese Bebeuptung dürfte zwar keine allgemeine Gültigkeit haben, aber laugnen lässt sich nicht, dass namentlich Gelehrte und Künstler in Busten am vortheilhaftesten zur Erscheinung kommen, dagegen in ganzen Figuren gewöhnlich sehr kummerlich aussehen.

* In **Wien** hat am 17. Dec. 1870 Herr Leopold Buchholz aus Truppau (Firma Buchholz & Diebel) eine Musikalienhandlung »Zu m Beethoven« errichtet. Die Firma versichert, »dass ihr ganzes Streben darauf gerichtet sein werde, das neue Geschäft in einer der angenommenen Devise in jeder Beziehung würdigen Weise zu führen«. Wir wünschen ihr hierzu Glück und Ausdauer.

Vermischte literarische Mittheilungen.

M. (Ein Brief Mendelssohn's.) »Ueber Land und Meer« Nr. 44, 1870 bringt einen ungedruckten Brief Felix Mendelssohn-Bartholdy's, mitgetheilt und eingeleitet von Karl Mendelssohn-Bartholdy. Der Brief ist datirt Frankfurt den 19. Juli 1842 und an seine Mutter gerichtet. Mendelssohn berichtet über seinen Empfang im Buckinghom-Palace (Palast der Königin). Herr Prof. Karl Mendelssohn sucht in der Einleitung aus diesem Briefe darzulegen, dass die verrufene »Steifheit« der englischen Gesellschaft sich auch in die zuvorkommendste Liebenswürdigkeit verwandeln konnte, wie es Mendelssohn, dem Künstler, widerfahren. Wir sehen Letzteren im Buckingham-Palaste mit Prinz Albert und der Königin in sehr traulicher und gar nicht freilich von englischer Steifheit oder gar von Hofformlichkeiten beengter Unterhaltung. Prinz Albert explicirte ihm die Register seiner Orgel, spielte dann einen Choral so hübsch und rein und ohne Fehler, dass mancher Organist sich was daraus machen konnte. »Darauf sollte ich spielen [berichtet Mendelssohn weiter] und fing meinen Chor aus den Paulus »Wie lieblich sind die Boten« an. Noch ehe ich die ersten Vers ausgespielt hatte, fingen sie beide an den Chor mitzusingen und der Prinz zog mir nun so geschickt die Register zum ganzen Stück; erst eine Flote darauf, dann beim forte voll, beim D-dur Alles, dann machte er mit den Registern solch ein excellentes Diminuendo und so fort bis zu Ende des Stückes und das Alles auswendig — dass ich wirklich ganz entzückt davon war und mich herzlich freute.« — Nun sollte die Königin doch auch etwas singen und Prinz Albert geh Gluck an. Aber dies scheint Mendelssohn nicht recht gewesen zu sein; er suchte unter den Noten und fand sein erstes Liederheft. »Da hat ich nun natürlich (fährt Mendelssohn weiv fort), sie möchte lieber was daraus wählen als den Gluck und sie thet es sehr freundlich und was wählte sie? »Schöner und schöner (schmückt sich der Plan' Op. 8 Nr. 2)«, sang es ganz allerliebst, rein, streng im Takt und recht nett im Vortrag. Ich musste ich bekennen, dass Fenny das Lied gemacht hatte (eigentlich kam es mir schwer zu, aber Hofluft will Zwang leiden), und sie bitten, mir auch eins von den wirklich mitsingen zu singen. — Sie sang »Leas Duft nur Nichts nicht dauere« (Op. 8 Nr. 8), wobei ich ganz beschämt und mit wunderuutem gefühltem Ausdruck. Ich dachte zu viel Komplimente musse man bei solcher Gelegenheit nicht machen und dachte blos sehr vielmal« — »Hierauf sang Prinz Albert »Es ist ein Schnitter« [Op. 8 Nr. 4] und dann sang er, ich müsste ihm aber noch vor der Arbeise was spielen, und gab mir als Theme den Choral, den er vorhin auf der Orgel gespielt hatte, und den Schnitter.« — »Das Phantasiren gelang mir so gut wie selten; ich war recht frisch im Zug und spielte lange und hatte selbst Freude daran, dass ich auch unter den beiden Themes auch noch die Lieder nahm, die die Königin gesungen hatte, versteht sich; aber es kam Alles so natürlich hinein, dass ich gern gar nicht aufgehört hatte und sie folgten mir mit einem Verständniss und einer Aufmerksamkeit, ich wüsste kaum besser dazu zu sagen, als jemals, wenn ich vor Zuhörern phantasirte. — »Noch habe ich nachzutragen, dass ich mir die Erlaubniss ausbat, der Königin die A-moll-Symphonie zuzeigen, weil die doch eigentlich die Veranlassung meiner Reise gewesen. — In dem Nachworte spricht Herr Professor Karl Mendelssohn das zu beschonigen, dass sein berühmter Vater mit Vorliebe bei den Erfolgen und Ehren verweilte, die ihm in England zu Theil gewarden, weil er je an seine Mutter diesen Brief geschrieben habe. »Im Uebrigen wird es wenig bedeutende Künstler gegeben haben, die so ungern wie sich selbst sprechen wie Mendelssohn.« Diese ganze Entschuldigung des Herrn Prof. Mendelssohn war vollständig unnütz. Das wird Niemand dem Künstler verargen, wenn er seiner Mutter, oder selbst an Freunde über seine Erfolge berichtet und dadurch auch von sich und seinen Compositionen spricht. Mendelssohn hat je nicht diesen Brief zur Veröffentlichung geschrieben und man sollte mit der Publication darüber lieber nicht so freigebig sein; es ist dies für das Bild, das man sich von einem Künstler sich oft recht beeinträchtigend. In diesem Briefe tritt die Künstlereitelkeit und Gefallsucht an einer ganz anderen Stelle hervor, als sie Herr Professor Mendelssohn andeutet. Sie liegt in der Bitte an die Königin, anstatt einer Arie von Gluck, ein Lied von ihm zu singen, weil er sich selbst aus dem Munde einer Königin hören wollte. Mit Unbehagen empfand er es dann, sie die Wahl auf ein Stück der Schwester fiel und er das Lied nicht als seine eigene Composition ausgeben konnte; er musste darum auch gleich ein selbst componirtes Lied hören. Dies zu entschuldigen wäre eher Grund vorhanden gewesen.

In Nr. 4486 der »Illustrirten Zeitung« vom 7. Januar d. J. wird Lohmann-Huber's Oper »Die Rose von Libanon« angezeigt und deren folgendes Urtheil gekünpft: »Die Behandlungsweise des Gesanges und Orchesters ist sehr wohlklingend und sollte von allen lustigen Opernconponisten als Hauptgrundsatz angenommen werden.«?! Ein weiteres (eingehenderes) Urtheil über die Musik zu geben, enthält sich der Verfasser des Referates, wie die musikalische Mehrheit jetzt bekanntlich in zwei Parteien gespalten. Die eine, zu der wir uns bekennen, hängt noch mit Liebe und Gunst an den Werken unserer classischen Meister, die andere ist und wird immer mehr bekehrt zu der neuern Richtung zu der neudeutschen Schule.« — Hat denn nicht der geehrte Herr Referent durch sein obiges Urtheil schon bewiesen, dass auch er bereits bekehrt ist und nicht mehr der einen conservativen Partei, den Sündern nämlich, die noch am Classischen festhalten, angehört?

Digitized by Google

ANZEIGER.

[15] Im Verlage von **F. E. C. Leuckart** in Leipzig (früher Breslau) ist erschienen und durch jede Musikalien- oder Buchhandlung zu beziehen:

Mozart's Don Giovanni.

Partitur,
erstmals nach dem Autograph herausgegeben
unter Beifügung einer neuen Textverdeutschung
von
Bernhard Gugler.

Prachtausgabe.

XIX und 476 Seiten folio. Elegant cartonnirt 12 Thlr.
In Prachtband mit Goldschnitt gebunden 15 Thlr.

Im Zusammenhang hiermit erschien früher:

Don Juan. Oper von **W. A. Mozart.** Auf Grundlage der neuen Textübersetzung von **Bernhard von Gugler**, neu arrangirt und mit Erläuterungen versehen von **Alfred Freiherrn von Wolzogen.** 1869. Elegant geheftet 15 Ngr. Das Textbuch hieraus apart 5 Ngr.

[16] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

CONCERT
für
Pianoforte und Orchester
von
Joseph Haydn.
Zu vier Händen bearbeitet
von
Franz Wüllner.
Preis 1 Thlr. 15 Ngr.

[17] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Drei
CLAVIERSTÜCKE
von
Franz Schubert.
Nr. 1. 2. 3 à 20 Ngr.

[18] Verlag von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur.

Ferdinand Hiller's Werke.

Op. 70. **Christnacht.** Cantate von Aug. v. Platen für Solostimmen und Chor mit Begleitung des Pianoforte. Für Orchester instrumentirt von Eugen Petzold. Partitur 2 Thlr. 15 Ngr. Clavier-Auszug 1 Thlr. 12½ Ngr. Orchesterstimmen 2 Thlr. 15 Ngr. Solo-Singstimmen 7½ Ngr. Chorstimmen 1 Thlr.

Op. 85. **Vier Gesänge** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Herrn C. Niemann gewidmet.) 1 Thlr.
- Nr. 1. Abendsegen: »O liebe Gluth! o goldner Strahl!« von H. Steinheuer.
- 2. Liebchens Bild: »Mag da draussen Schnee sich thürmen«, von H. Heine.
- 3. Dolce far niente: »Tiefe Ruhe in den Bäumen«, von H. Steinheuer.
- 4. »Wenn der Frühling kommt«, von C. Siebel.

Op. 94. **Acht Gesänge** für drei weibliche Stimmen mit Clavierbegleitung. (Den Sängerinnen auf Montebello in Dankbarkeit zugeeignet.) Partitur und Stimmen. Heft I. II. à 1 Thlr. 20 Ngr. Stimmen einzeln à 5 Ngr.

Heft I.

- Nr. 1. Sonntags-Abend: »Die Erde, von der Fülle des Frühlings ganz beschneit«, von L. Dreves.
- 2. Elma: »Lieb Elma war zur Herbsteszeit das schönste Mädchen am See«, von L. Dreves.
- 3. Vigilie: »Wie sacht, o Nacht, brichst du herein«, von L. Dreves.
- 4. Frühlingswerden: »Weich ein Frühlingsrufen geht durch's ganze Land«, von Dilis Helena.

Heft II.

- Nr. 5. Nachtlied: »Nun, da mild der Tag geschieden«, von Wilh. Fischer.
- 6. »Lüftchen, das den Hain umsäuselt«, von Dilis Helena.
- 7. »Viel tausend Blümlein auf der Aue«, von A. Niemann.
- 8. Volkslied: »Wenn ich ein kleines Waldvöglein wär'«.

Op. 100. **Palmsonntagsmorgen.** Gedicht von E. Geibel, für eine Sopranstimme und weiblichen Chor mit Orchesterbegleitung. (Dem Dichter zugeeignet.) Partitur 1 Thlr. 20 Ngr. Clavier-Auszug und Singstimmen 1 Thlr. 12½ Ngr. Orchesterstimmen 2 Thlr. Chorstimmen einzeln à 2½ Ngr.

Op. 106. **Operette ohne Text** für Pianoforte zu vier Händen. (Ihrer königlichen Hoheit der Frau Erbprinzessin zu Hohenzollern zugeeignet.) 1 Thlr.

Op. 110. **Phantasie** für Pianoforte. 1 Thlr. 5 Ngr.

Op. 112. **Der 98. Psalm** (Der Herr ist König und herrlich geschmückt) für Männerchor und Orchester. Clavier-Auszug 2 Thlr. Chorstimmen einzeln à 10 Ngr.
(*NB.* Partitur und Orchesterstimmen sind in Abschrift zu beziehen.)

Op. 117. **Hiller-Album.** Leichte Lieder und Tänze für das Pianoforte componirt und der musikalischen Jugend gewidmet. 2½ Thlr.

Op. 122. **Acht Gesänge** für drei weibliche Stimmen mit Clavierbegleitung. (Herrn Director Jul. Stern in Berlin gewidmet.) Partitur und Stimmen. Heft I. II. à 1 Thlr. 20 Ngr. Stimmen einzeln à 5 Ngr.

Heft I.

- Nr. 1. Herbsttage: »Verkühlet ist des Sommers Brand«, von L. Isleib.
- 2. Viele Grüsse: »Ich sende zu dir hin so viele Grüsse«, von P. Heyse.
- 3. Frühlingsgeläut: »Schneeglöckchen, Schneeglöckchen«, von P. J. Immergrün.
- 4. Gefangen: »Vöglein, will mir doch vor Weh«, von P. J. Immergrün.

Heft II.

- Nr. 5. Die Kapelle: »Unter schattigen Bäumen steht eine freundliche Kapelle«, von Jul. Sturm.
- 6. Frau Kukuk: »Der Kukuk hat ein einzig Lied«, von Jul. Sturm.
- 7. Volkslied: »Hier ist die Stelle, hier ist der Platz«, von P. J. Immergrün.
- 8. Mailied: »Eine Lerche hoch in der klaren Luft«, von W. Fischer.

Op. 124. **Thema und Variationen** f. Pfte. zu 4 Hdn. 1 Thlr. 5 Ngr.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 8. Februar 1871. Nr. 6. VI. Jahrgang.

Inhalt: Ueber Joseph Haydn's Streichquartette, insbesondere im Arrangement für das Clavier zu vier Händen. — Beethovenians. Nachträge. II—V. — Anzeigen und Beurtheilungen (Literaturbeitrage aus St. Gallen von Ernst Gotzinger). — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Vermischte literarische Mittheilungen. — Anzeiger.

Ueber
Joseph Haydn's Streichquartette, insbesondere im Arrangement für das Clavier zu vier Händen.

»Unübertrefflicher Haydn, Deine Quartette führen uns in unabsehbare grüne Haine, in ein lustiges buntes Gewühl glücklicher Menschen! Jünglinge und Mädchen schweben in Reihentänzen vorüber. Lachende Kinder hinter Bäumen, hinter Rosenbüschen lauschend, werfen sich neckend mit Blumen. Ein Leben voll Liebe, voll Seligkeit wie vor der Sünde, in ewiger Jugend, kein Leiden, kein Schmerz, nur ein süsses wehmüthiges Verlangen nach der geliebten Gestalt, die in der Ferne im Glanze des Abendstrahles daher schwebt, nicht näher kommt, nicht verschwindet: und so lange sie da ist, wird es nicht Nacht, denn sie selbst ist das Abendroth, von dem Berg und Hain erglühen.«

Diese begeisterten Ausrufe E. T. A. Hoffmann's in seinen Kreisleriana Nr. 4 traten uns oft und lebhaft vor die Seele nach jedem der unvergesslich genussreichen Abende, welche uns in einem anfangs kleinen, allmälig sich aber immer mehr ausdehnenden Kreise von Künstlern und Kunstfreunden in München zuzubringen beschieden waren.

Etwa um das Jahr 1852 war in dieser unter Franz Lachner's vieljährigem energischen und genialen Wirken zur blühenden Pflanzstätte classischer Musik herangebildeten Stadt ein der Pflege des Streichquartetts gewidmetes Unternehmen ins Leben gerufen und eine Reihe von Wintern hindurch fortgeführt worden, das eben so sehr von dem echt künstlerischen Sinne, der Aufopferung und seltenen Uneigennützigkeit der Unternehmer Zeugniss gab, als es allen Theilnehmenden hohe, unvergessliche Genüsse gewährte. Vier Hofmusiker hatten sich das eingehendste Studium vornehmlich der Haydn'schen Compositionen jener Gattung zur Aufgabe gemacht, um in möglichst vollendeter Auffassung und Durchführung je drei derselben einem von ihnen ein für alle Mal eingeladenen Kreise von musikverständigen oder musikliebenden Freunden und Bekannten zu Gehör zu bringen.

Man versammelte sich zu diesem Ende auf ganz ungezwungene Weise in einem besonders hiefür gemietheten geschlossenen Locale irgend eines Gasthauses, lauschte neben dem Genusse des vaterländischen Abendtrunkes und der obligaten Cigarre in stille Andacht und Bewunderung versenkt, den musikalischen Vorträgen, und erging sich nach deren Schlusse angeregt durch die eben gespendeten Genüsse und durch die Zusammensetzung der Gesellschaft bis zu später Stunde in Gesprächen über die Lieblingskunst, welche alle Anwesenden hier vereinigt hatte, und unter denen am Kunsthimmel leuchtende Sterne erster Grösse, wie Franz Lachner, Moritz von Schwind neben solchen untergeordneteren Ranges: Leopold Lenz, Bacher, Brandes, dann Gelehrten und Beamten — die Professoren Schafhäutl, Dollmann etc. — und noch viele andere in München wie auswärts mehr oder minder wohlbekannte Namen von gutem Klange sich in der Regel befanden.

Die Seele und der Leiter dieses Unternehmens, welches in Folge des stets sorgfältigsten Einstudirens sowohl der Einzelpartien als des Zusammenspieles den producirenden Künstlern eben so grosse Opfer an Zeit und Mühe verursachte, als es den Zuhörern beinahe ganz unentgeltlich, da sie nur die geringen Auslagen für Productions-Localmiethe und Beleuchtung gemeinschaftlich bestritten, die höchsten Genüsse gewährte, war der für die Kunst leider viel zu früh gestorbene Violinist Eduard Mittermaier. Sohn des einst berühmten Münchener Tenoristen Mittermaier, geboren im Jahre 1815, genoss er seine höhere Ausbildung im Musikconservatorium zu Paris und trat schon vom Jahre 1829 an mit dem rühmlichsten Erfolge in öffentlichen Concerten auf, wie dies die früheren Blätter der Allgemeinen Leipziger Musikzeitung (Jahrgang XXXI S. 436, XXXII S. 341 und 569, XXXVI S. 349, XXXVII S. 233, XLI S. 443 und 486, XLIV S. 453, XLVIII S. 814 und L S. 646) ausführlich melden. Neben seiner Eigenschaft als Mitglied der k. Hofkapelle war er bei der Errichtung des Münchener Musikconservatoriums im Jahre 1846 an diesem zum Professor des Violinspiels ernannt worden und befand sich im Vollbesitze der modernen Technik auf seinem Instrumente. Stets der solidesten Kunstrichtung huldigend, hatte er insbesondere das eingehendste Studium und die möglichst vollendete Wiedergabe der Haydn'schen Quartette, wozu ihm in seiner eigenen Person und seiner Umgebung die wirksamsten Mittel zur Hand waren, sich zur Lieblingsbeschäftigung, ja zur Lebensaufgabe gemacht.

Ihm hatten sich zu gleichem Zwecke die k. Hofmusiker Klosner für die zweite Violine, Strauss für die Alt viola und Ignaz Sigl, Bruder der in den Jahren 1828 bis 1833 berühmten Bühnen-Sängerin am Münchener Hoftheater

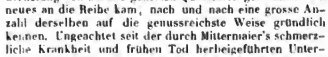
Digitized by Google

Katharina Vespermann und des gegenwärtig noch activen Bass-Buffo Eduard Sigl — angeschlossen, von denen insbesondere der Letztere sein Instrument seinerzeit mit Virtuosität behandelte.

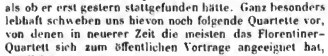
Von solchen Kräften aus purer Liebe zur Sache sorgfältigst vorbereitet, konnte der Erfolg stets nur ein vollständiger sein. Jede neue aus der Reihenfolge der im Drucke erschienenen 83 J. Haydn'schen Quartette zum Vortrage gebrachte Nummer erschien als besonderes Genre-Bild in ihrer ganzen Eigenartigkeit und legte Zeugniss ab von der stets classischen Handhabung dieser Musikform Seitens des Componisten, von dessen unerschöpflicher Mannigfaltigkeit und seiner unvergleichlichen Meisterschaft in musikalischer Schilderung der verschiedenartigsten menschlichen Gemüthsstimmungen durch deren ganze Scala von der tiefsten Schwermuth und sanften Trauer bis zur scherzenden Heiterkeit, tollsten und ausgelassensten Lustigkeit.

Auf solche Weise lernten wir, indem neben der Wiederholung von bereits gehörten Quartetten gewöhnlich ein neues an die Reihe kam, nach und nach eine grosse Anzahl derselben auf die genussreichste Weise gründlich kennen. Ungeachtet seit der durch Mittermaier's schmerzliche Krankheit und frühen Tod herbeigeführten Unterbrechung und Beendigung dieses Unternehmens schon ein Jahrzehend verstrichen ist, war doch der Eindruck dieser Aufführungen stets ein so intensiver und nachhaltiger, dass wir uns desselben jetzt noch so deutlich erinnern, als ob er erst gestern stattgefunden hätte. Ganz besonders lebhaft schweben uns hievon noch folgende Quartette vor, von denen in neuerer Zeit die meisten das Florentiner-Quartett sich zum öffentlichen Vortrage angeeignet hat, nämlich

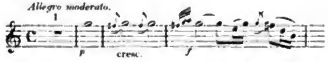
das ungemein humoristische sogenannte Vogel-Quartett in C Op. 33 Nr. 3:



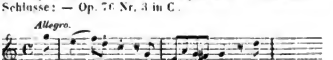
mit den sehnsuchtsvollen Lauten der Nachtigall und fröhlichem Gezwitscher anderer gefiederter Sänger im ersten Satze, dem Schlummern in den Zweigen und lieblichem Zeisig-Duette im zweiten, der grossartigen Morgenhymne im dritten, und dem Schlussconcert aller Vögel unter Vortritt des Kukuks im letzten Satze; — das schwungvolle und höchst melodiöse Op. 74 Nr. 3 in G moll:



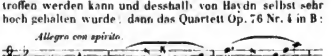
mit dem unendlich erhabenen Adagio und dem pathetisch beginnenden, doch bald in die heiterste Fröhlichkeit übergehenden Rondo; — das grossentheils ernstgehaltene Quartett Op. 76 Nr. 2 in D moll:



höchst interessant vermöge der contrapunktischen Durchführung eines würdevollen Themas im ersten Allegro, lieblichem Andantino, sehr charakteristischem fremdklingenden Canon nebst Trio im Scherzo und köstlich flüchtigem Presto mit die Gegensätze versöhnendem Schlusse; — Op. 76 Nr. 3 in C:



fast weltberühmt durch die in den zweiten Satz aufgenommenen wundervollen Variationen über das von Haydn componirte Volkslied: »Gott erhalte Franze, das in begeistertem Ausdrucke inniger Treue, warmer Wünsche für den Herrscher und hingebende Vaterlandsliebe nicht übertroffen werden kann und desshalb von Haydn selbst sehr hoch gehalten wurde, dann das Quartett Op. 76 Nr. 4 in B:



dessen fast modern — jedoch im besten Sinne dieses Wortes — klingendem erstem Satze Richard Wagner ein Motiv zu seinem Wartburg-Marsche zu entlehnen für würdig erachtete, gefolgt von einem feierlich edlen Adagio, einer gemüthlichen Bauern-Menuett und einem humoristischen mit bewunderungswürdiger Steigerung durchgeführten Marsch-Rondo; — und endlich das köstliche

Op. 77 Nr. 1 in G, in dessem ersten Satze die erste Violine dominirt, das Adagio in der stillen Grossartigkeit einer klaren Mondscheinnacht zauberhaft sich ausbreitet; die scherzoartige Menuett in dem höchst eigenthümlichen Trio uns wie mit Fieberschauern durchrüttelt, und das ein contrapunktisches Rondo in höchst pikanter Weise abschliesst.

Ungemein angeregt durch jene Aufführungen, wofür wir den trefflichen Künstlern, von denen nunmehr ausser Mittermaier auch bereits Sigl aus dem Leben geschieden ist, nachträglich durch diese Erwähnung ein kleines Denkmal der Erinnerung und Dankbarkeit gern errichten, und in Folge dessen von der hiedurch eröffneten reichen Fundgrube der Haydn'schen Kammermusik mächtig angezogen, suchten wir alsbald diese Genüsse in der, obwohl beschränkteren doch all-seitig leichter ausführbaren Form der vierhändigen Hausmusik am Claviere zu reproduciren. Fehlt auch bei dieser Art von Wiedergabe der eigenthümliche dem Componisten bei der Conception jedenfalls vorschwebende Instrumentenklang; gehen auch hiebei viele andere selbst bei der gelungensten Uebertragung und Ausführung unerreichbare Wirkungen verloren, welche eben den Streichinstrumenten ausschliessend eigenthümlich sind und auf dem Claviere kaum annähernd erreicht werden können, so gewähren dagegen solche Arrangements dem kein Streichinstrument behandelnden Clavierspieler die Möglichkeit der Recapitulation und des vollständigsten Eindringens in sonst selten zu Gehör kommende Kunstwerke; sie sind dadurch eben so fordernd als bildend für den allgemeinen musikalischen Geschmack.

Wir können diesfalls kaum etwas Treffenderes anführen, als was hierüber Eisenstein in seinem, jedem auf seine Aus- und Fortbildung bedachten Clavierspieler sehr zu empfehlenden Werke:

»Die Reinheit des Claviervortrages« Graz bei Leutschner und Lubensky. 1870.

bemerkt:

Digitized by Google

»Der hohe Nutzen des Claviers liegt in der Möglichkeit, durch das Spielen arrangirter Sinfonien und Streichquartette der Classiker diese Werke gründlich kennen zu lernen, und dadurch mit dem Geiste ihrer Schöpfer innig befreundet zu werden.«

»Gewöhnlich ist man nämlich nicht in der Lage, genannte Gattungen gehaltvoller Instrumentalwerke in solcher Auswahl und auf so vorzügliche Weise ausgeführt zu hören, dass man davon das eigene Verständniss gehoben und das Talent entzündet fühlte. Doch selbst diesen Fall angenommen, bleibt es noch immer nothwendig, die Werke arrangirt zu spielen, da man sich in einem Tonstücke erst dann heimisch zu finden pflegt, wenn man dessen Formen selbst in tönendes Leben gerufen hat. Hier nun handelt es sich nicht um »Herunterspielen«, sondern um bezauberndschönen Vortrag, denn vergebens spielt man die Noten durch, um Haydn, Mozart, Beethoven kennen zu lernen. So lange man nicht durch sinnigen, blühenden Vortrag Geist und Lebenswärme weckt, die in den Formen schlummern, bleibt Tonstück und Componist dem Spieler wild fremd. Zu genanntem Zwecke ist das vierhändige Spielen gutarrangirter Werke am besten zu empfehlen.«

»Ueber das Spielen arrangirter Sinfonien etc. kommt leicht die Ansicht empor, der Clavier-Auszug sei nur ein sehr matter Umriss des Originals, und folgert man stillschweigend weiter, ein schöner Vortrag sei für diesen Fall nicht anwendbar, oder jedenfalls nicht der Mühe werth, da der arme Clavierton den Farbenschmuck der Streich- und gar der Holz- und Blech-Instrumente ja doch nicht zum kleinsten Theile erreichen kann. In Hinsicht dieser nur zu gelläufigen Meinung ist Folgendes in Betracht zu ziehen:

»Das Clavier hat nicht über die glanzvolle Pracht des Orchesters zu verfügen; das ist wahr: allein im Besitze der Vielstimmigkeit verbunden mit grosser Klangfülle überhaupt, vermag es sehr gut die Schönheit edler Tonformen mit aller Feinheit des Geschmackes und plastischer Rundung hervorzuheben und ist somit der eigentliche Probierstein für den reinen Kunstgehalt einer Composition, dieselbe entkleidend von instrumentalem Aufwande, zeigt es die ächte, weil einfache Schönheit ihrer Tonverhältnisse, oder stellt deren Zerrissenheit, Gedankenarmuth, Plattheit und Rohheit schonungslos bloss, welche im Orchester durch effecthaschende Instrumentirung maskirt wird. Dazu kommt noch, dass wahre d. h. in der gesunden Natur der Composition wurzelnde Instrumentale Effecte vom Clavier-Vortrage gar nicht zu verhehlen sind, weil der gute Componist für jede musikalische Stimme, komme sie aus der Menschenkehle oder irgend einem Instrumente, so der edelsten Naturkraft dieser Stimme angemessen seine Formen bildet, dass dieselben auf einem anderen Instrumente ertönend, gleichsam ihren Heimatbschein vorweisen, und daselbst schön vorgetragen, die edle Beschaffenheit der Composition recht in das hellste Licht setzen.«

»So ist das vierhändige Spielen arrangirter Werke für das künstlerische Reifen des Urtheils wie des Vortrages von hoher Wichtigkeit, und das Clavier, weit entfernt bei dieser Gelegenheit dilettantisches Klimpern zu bedingen, dient auch hier, wo es die für grössere Klangpracht geschaffenen Tongedanken bescheiden zu wiederholen sucht, dem Componisten wie dem Spieler zum Ausdrucke der schwungvollsten Ideen.«

Geleitet von diesen Erwägungen, deren volle Berechtigung ein Musikverständiger kaum in Widerspruch ziehen wird, gewährte uns das erwünschteste Hilfsmittel zur Reproduction jener Quartette ein damals im besten Zuge begriffenes Unternehmen der in Ansehung der Herausgabe classischer Musikwerke von jeher sehr verdienstvollen Hofmeister'schen Musikhandlung in Leipzig.

(Schluss folgt.)

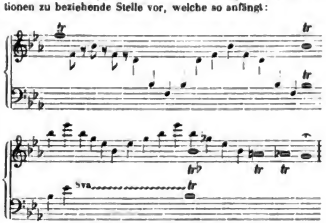
Beethoveniana.

Von G. Nottebohm.

Nachträge.

II.

(Die Variationen Op. 44.) Die 14 Variationen in Es-dur für Pianoforte, Violine und Violoncello erschienen im Jahre 1804. Innere Gründe sprechen dafür, dass sie eine geraume Zeit früher entstanden. Diese Vermuthung wird durch Folgendes bestätigt. Auf der ersten Seite eines von Beethoven's Hand beschriebenen Bogens kommt eine auf die genannten Variationen zu beziehende Stelle vor, welche so anfängt:


tr
tr
tr

Es fragt sich nun: liegt hier der Entwurf zu einer Composition Beethoven's vor, oder ist es die Composition eines Anderen, welche Beethoven nur abgeschrieben oder ausgezogen hat? Die erste Frage lässt sich nur durch die Beantwortung der anderen entscheiden. Dem Fragesteller sind nur wenige gedruckte Compositionen des Erlkönigs bekannt, und unter diesen befindet sich die obige nicht. Es wäre wünschenswerth, wenn ein Anderer, der in der einschlägigen Literatur bewanderter ist, die Güte haben wollte, die Entscheidung jener Frage in die Hand zu nehmen und sich darüber auszusprechen, ob ihm der oben mitgetheilte Anfang bekannt ist oder nicht.

In Nr. 40—43, 45, 46, 48, 50—52 des »Musikal. Wochenblattes« (1870) findet sich eine Zusammenstellung von 35 Erlkönig-Compositionen von W. Tappert. Weder die daselbst angegebenen Themen noch die Mittheilungen über Tonart und Takteintheilung der Compositionen stimmen mit dem obigen Entwurfe überein. Allerdings dürfte mit den von Tappert mitgetheilten die Erlkönig-Literatur noch nicht erschöpft sein; so führt er aus Eckermann's Gesprächen mit Goethe die Max Eberwein'sche Composition an, die ihm nicht zugänglich gewesen.

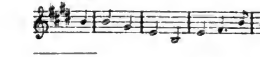
Mr.

IV.

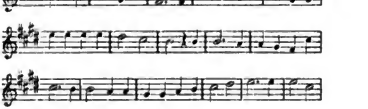
(Das Opferlied Op. 121[b].) Man kann die Bemerkung machen, wenn man manche Skizzenbücher Beethoven's durchsieht, dass gewisse Gedichte wiederholt und zu ganz verschiedenen Zeiten zur Composition vorgenommen wurden. In früher Zeit begegnen wir wiederholten Ansätzen zu Uelizen's Liedchen von der Ruhe (»Im Arm der Liebe ruht sich's wohle), welche dann (um 1795) in der durch den Druck bekannt gewordenen Composition (Op. 52 Nr. 3) ihren Abschluss gefunden zu haben scheinen. Der früh gefasste Vorsatz, Schiller's Hymne an die Freude in Musik zu setzen, der erst im Finale der neunten Symphonie ausgeführt wurde, hat auch auf die Composition der Ouverüre Op. 115 gewirkt. Matthisson's Opferlied (»Die Flamme lodert«) ist in zwei Bearbeitungen bekannt: einmal für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung (ohne Opuszahl), das andere Mal für eine Singstimme, Chor und Orchester (Op. 121[b]). Ein anderes Lied desselben Dichters, »Wunsch« (»Noch einmal möcht' ich, ch' in die Schattenwelt« u. s. w.), ist zu verschiedenen Malen in Angriff genommen, aber nicht fertig geworden. Ebenso ging es mit Goethe's »Heidenröslein« (»Sah' ein Knab' ein Röslein stehn«). Ein Gedicht von Tiedge an die Hoffnung ist zweimal componirt worden (Op. 32 und Op. 94).

Auf keines dieser Gedichte ist, nach den vorhandenen Skizzen zu urtheilen, Beethoven so oft zurückgekommen, wie auf das erwähnte Opferlied. Es muss ihn dauernd interessirt haben, und es scheint, dass es für ihn ein Gebet zu allen Zeiten war. Beethoven hat das Gedicht wenigstens zu vier verschiedenen Zeiten zur Composition vorgenommen. Der erste Entwurf fällt ins Jahr 1794*) und lautet (mit Weglassung der Worte und mit einer Variante):

Opferlied



*) Dem Entwurfe zum Opferliede folgen Arbeiten zum ersten Satze des Trios Op. 1 Nr. 2. Danach lässt sich die Zeit, welcher jener Entwurf angehört, ziemlich sicher bestimmen. In Betreff der Trios Op. 1 stimme ich mit Thayer, welcher (Beethoven's Leben I, S. 229) auf Grund einer Mittheilung von Ries annimmt, sie seien spätestens 1793 componirt, nicht überein. Ich hoffe, an einem anderen Orte beweisen zu können, dass wenigstens dies zweite Trio, zu welchem die erwähnten Arbeiten gehören, frühestens gegen Ende 1794 fertig wurde.



Im Jahre 1802 wurde das Lied zum zweiten Male*) und wiederum einige Jahre später (wahrscheinlich um 1807, frühestens 1805), zum dritten Male vorgenommen. Die letzten Entwürfe fallen in die Jahre 1822 und 1823. Aus diesen ist Op. 121[b] hervorgegangen. **)

Zwischen den ersten und letzten Entwürfen liegt ein Zeitraum von beinahe 30 Jahren. Merkwürdig ist, dass Beethoven jedesmal, bei jeder neuen Vornahme des Liedes, auf den allerersten Entwurf zurückkam, während alle anderen oben genannten Gedichte bei wiederholter Vornahme eine von Grund aus neue Weise erhielten. Dort finden wir verschiedene Bearbeitungen einer Composition, hier verschiedene Compositionen eines Gedichtes. Die erste Skizze zum Opferlied vom Jahre 1794 ist auch die erste zu dem 1823 componirten Op. 121[b]. Aber die erste Skizze gehört auch dem ersten Beethoven (oder sagen wir: der ersten Periode Beethoven's*), die letzte dem letzten, älteren Beethoven an. Man erkennt den älteren Beethoven an der sorgsameren grammatischen Betonung, an dem Eingehen auf den Sinn einzelner Wörter, an der Neigung zum Charakterisiren (z. B. bei dem Worte »wallene) und an anderen Zügen, welche den letzten Compositionen Beethoven's überhaupt eigen sind, nicht aber den früheren, zu welchen die erste Bearbeitung des Opferliedes gehört.

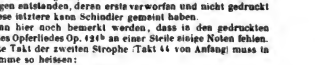
V.

(Die Bagatelle Op. 119 Nr. 12.) Die letzte oder zwölfte Nummer der jetzigen (mit der Firma *Ant. Diabelli & Comp.* versehenen) Wiener Ausgabe der Bagatellen für Pianoforte

*) Näheres über die Skizzen vom Jahre 1802 findet man in des Verfassers »Ein Skizzenbuch von Beethoven«. Einige darin angegebene chronologische Daten sind nach den obigen zu berichtigen. Als der Verfasser die Schrift herausgab, war ihm die Skizze vom Jahre 1794 nicht bekannt.

**) Skizzen der vierten Vornahme finden sich an fünf verschiedenen Orten; ein Beweis, dass sie nicht gleichzeitig geschrieben sein können. Solche Erscheinungen erschweren eine genaue chronologische Bestimmung. Jedenfalls ist Schindler's Angabe, Op. 121[b] sei 1822 componirt, nicht aufrecht zu halten. Das Werk wurde nicht vor 1822 fertig, kann auch erst im Anfange 1824 fertig geworden sein. Es ist aber möglich, dass in den Jahren 1822 bis 1824 zwei Bearbeitungen entstanden, deren erste verworfen und nicht gedruckt wurde. Diese letztere kann Schindler gemeint haben.

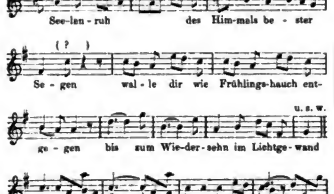
Es kann hier noch bemerkt werden, dass in den gedruckten Ausgaben des Opferliedes Op. 121[b] an einer Stelle einige Noten fehlen. Der siebente Takt der zweiten Strophe (Takt 44 von Anfang) muss in der Solostimme so heissen:



So steht die Stelle im Autograph. Zu verweisen ist auch auf einen in der Cäcilia (Band 8, S. 66 f.) veröffentlichten Brief Beethoven's an Schott vom 7. Mai 1823.

Digitized by Google

Op. 119 (oder Op. 112) fehlt in den älteren Original-Ausgaben. Erwiesen ist, dass das Stück erst nach Beethoven's Tode (frühestens 1828) der Sammlung hinzugefügt wurde. Es lässt sich also nicht annehmen und es ist auch nicht zu beweisen, dass Beethoven die Aufnahme und Veröffentlichung veranlasst habe. Man würde nun das eingeschobene Stück auch für ein untergeschobenes halten können, wenn nicht ein vorhandenes Skizzenblatt für die Echtheit einträte. Es erscheint aber hier nicht als Clavierstück, sondern als Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Folgende Stellen, welche den grössten Theil des vorkommenden Textes enthalten, kommen auf dem Skizzenblatte vor.



Der Entwurf ist nicht vollständig. Der Anfang des Liedes fehlt. Der Anfang des zu Grunde liegenden Gedichtes lässt sich also nicht angeben. Der Entwurf des Liedes gehört spätestens dem Jahre 1800 an. Ob nun Beethoven selbst oder ein Anderer (z. B. Anton Diabelli) das Lied als Clavierstück bearbeitet hat, muss dahin gestellt bleiben.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Litteraturbeiträge aus St. Gallen von **Ernst Götzinger.** St. Gallen, Verlag von Huber & Comp. (F. Febr.) 1870. 8°. IV, 72 und 43 S.

J. M. Den ersten der Beiträge bildet ein Vortrag über die Geschichte des evangelischen Kirchengesanges in St. Gallen und zwar nennt ihn der Verfasser den ersten Versuch, »den ein Laie nicht hätte zu machen brauchen, wenn unter der Mehrzahl unserer evangelischen Geistlichkeit mehr Sinn für solche Arbeiten wäre«. Der Vortrag ist von Interesse für die Freunde und Forscher der reformatorischen Hymnologie; besonders dankenswerth sind die Beilagen: I. Die schweizerischen Gesangbücher der Reformationszeit. Es werden ihrer vierzehn aufgezählt, darunter an erster Stelle das von Ph. Wackernagel (»Das deutsche Kirchenlied«, I, 1864, S. 412) beschriebene St. Galler Gesangbuch. Wackernagel vermuthete St. Gallen als Druckort und führt es unter dem Jahre 1540 auf. Götzinger aber findet es wahrscheinlich, dass in diesem St. Gallischen Gesangbüchlein, welches sich in einem einzigen Exemplare auf der Wolfenbüttler Bibliothek erhalten hat, des von Dominicus Zyli im Jahre 1533 herausgegebene und in ihm das erste Gesangbuch der schweizerischen reformirten Kirche wir vor uns haben. (S. 15.) Im Jahre 1533 kam nämlich der Schulmeister Dominicus Zyli beim Rathe um die Erlaubniss ein, »Psalmen, auch neue Gesäng aus dem N. T. zu trucken und zu singen«, und der Rath gestattete ihm, 10 Psalmen David's und drei nach dem Inhalte des N. T. geformte Gesänge, »die ihm die weigesten dunkend«, in Musik zu stellen und dem Rathe zur Prüfung vorzulegen. Dies ist auch die einzige musikalische Notiz, welche sich in der Abhandlung vorfindet. Weitere musikalische Forschungen werden uns nicht geboten, obgleich sie an der Hand des Materials doch nahe lagen. Unter Nr. 6 und 10 der ersten Beilage werden zwei Schaffhauserische Gesangbücher von Conrad von Ulm genannt; von dem ersteren vom Jahre 1569 hat sich bis dahin noch kein Exemplar gefunden; das zweite vom Jahre 1596 (»Psalmen Dauid's«, Zürich bei Froschauer) wird hier zum erstenmal beschrieben. Unter Nr. 13 (S. 52 bis 56) wird der Inhalt des St. Galler Gesangbuches von Jacob Altherr vom Jahre 1606, resp. 1646, mitgetheilt mit Angabe der Dichter. Ein solches ausführliches Lieder-Register wird auch in der zweiten Beilage aus dem St. Galler Gesangbuche von 1797 gegeben (von S. 56—72). Ausser den Drucken wird noch eine Pergamenthandschrift der St. Galler Stadtbibliothek mit 40 Liedern aus dem Jahre 1586 beschrieben (Nr. 9), von einem zweiten daselbst befindlichen Gesangbuche aus dem Jahre 1605 (Nr. 12) wird nur angegeben, dass es ein Pergamentband sei und blos 40 Lieder mit Noten enthalte. Warum denn nun hier keine ausführliche Beschreibung?

Der zweite Theil des Büchleins besteht aus einer historischen Festrede, welche der Verfasser am 27. März 1870 zur Feier des 250jährigen Jubiläums der »Singgesellschaft zum Antlitz in St. Gallen« hielt und giebt uns eine kurze Geschichte derselben. Ueber und für diese uralte Singgesellschaft hat schon im Jahre 1838 Peter Scheitlin Vorlesungen herausgegeben, zu denen diese Rede neben Recapitulation der früheren Geschichte derselben eine Fortsetzung bildet. Im Jahre 1620, nachdem schon vorher im Jahre 1613 in Zürich, 1619 in Winterthur Collegia Musica gegründet waren, denen andere in Schaffhausen und Basel folgten, wurde das Collegium musicum in St. Gallen von sieben Jünglingen gestiftet, die ihre Aufzeichnungen mit Folgendem beginnen:

»Dass die Musik dem Menschen, was Standes und Condition er immer ist, in seinem ganzen Leben nicht nur nutzlich, sondern auch notwendig sey, ist under andern daraus offenbar, weilen dieselbe gleichsam das innerste des Herzens durchtringt, die Gemüthsbewegungen erhebt, die Schwermuth und Traurigkeit vertreibt, die matten Glieder erlabet, die ausgemergleten Geister wiederumb erquickt, und also den gantzen Menschen gleichsam lebendig macht: danahen er zur Lobpreisung Gottes und Verrichtung seiner Berufsgeschäften aufgemuntert und angetrieben wirt. Dieses hat alls fromme ehr- und tugendliebende Personen in allerley Ständen von je weilen her verursachet, dass sie diese liebliche und lobliche Kunst hochgehalten; mahlen dieselben nicht nur bei dem Gottesdienst offentlich in den Kirchen eingeführt worden, sondern auch vast aller Orthen sich sonderbare Liebhaber desselben befunden, welche ihr Frewd und Ergötzlichkeit darinnen gesucht haben.« Obwohl

Digitized by Google

ihr Singstoff ein meist ausschliesslich religiöser war, wozu ihnen der Lobwasser'sche Psalter diente, wollten sie doch keine religiöse Gesellschaft bilden und nur von ihrem guten Willen hing es ab, den öffentlichen Gesang in Kirche und Schule zu unterstützen. Einübung von Musikstücken in Vocal- und Instrumentalmusik und Gewinnung einer möglichsten Fertigkeit in der Musik war anfangs der einzige Zweck der Gesellschaft; die höchste Stufe ihrer Kunst erreichte sie dann, wenn es ihnen gelang, nicht blos 4, sondern 5, 6, ja sogar 16 Stimmen in eine Harmonie zu bringen; auf die Wechselwirkung zwischen Text und Melodie kam es ihnen dabei nicht an. Einen Einblick in ihre Thätigkeit gewähren die in den Beilagen auf S. 36—38 mitgetheilten beiden Inventarien vom Jahre 1649 und 1650, worin wir neben geistlichen Gesängen des Mich. Praetorius, J. Fr. Fritz, Walliser, David Thomau, Handl u. A. auch weltlichen Liedern, des Leo Hasler's und Val. Hausmann's Venusgarten, Melch. Schramm's neuen Gesängen, Hausmann's »Melodien under weltlichen Texten«, Gumpelshaimer's »Wurtzgertlin und »Lustgartli«, auch Reininger's »Delicise Musicae« und den Paduanen und Intraden des Paul Peuerl begegnen. Auch ihr Reichthum an Instrumenten, im Jahre 1649 vier, 1650 schon sieben, wird dort angegeben, worunter ihr unentbehrlichstes Stück die Bassgeige war, später neben ihr die Orgel oder das kleinere Regal. Während die Collegianten sich anfangs alle Tage (ausser Sonnabends) versammelten, kamen sie nach 1636 nur noch zweimal in der Woche zusammen, bald nachher nur einmal mehr und schliesslich blos alle vierzehn Tage. Eine ähnliche Wandlung machte auch ihre Unterhaltung durch. Bald traten zu den früheren blossen Uebungen auch Musik- oder Liebesmähler hinzu; die Frauen wurden geladen, und es herrschte viel Streit und Gezänke unter den Männern, ob blos die eigene Frau Liebste oder auch eine andere Frau oder gar eine Jungfrau mitgebracht werden dürfe.

Die Mitglieder dieses Collegii musici bildeten die reichen Kaufleute, Lehrer, Juristen, Aerzte und Geistliche. Unter solche wollte sich der schlichte Bürger und Handwerker nicht mischen, und da bei diesen auch die Freude an solch vielstimmiger Tonkunst erwachte, so beschlossen sie, für sich und ihre Genossen ein eigenes Collegium Musicum im Jahre 1659 zu gründen unter ähnlichen Gesetzen, wie sie das ältere Collegium besass. Die ältere Gesellschaft erwarb sich bald ein eigenes Haus, das Singerhäuschen am Bohl, und der jüngeren wurde vom Rathe als Musikocal das sogenannte Gewölb bei St. Magni angewiesen. Bei den jüngeren Collegium scheint mehr Eifer für seine Sache gewesen zu sein, als beim älteren. »So haben denn die beiden Gesellschaften fortgesungen, Psalmen und Madrigale, deutsche und italienische, geistliche und weltliche Musik, alles unter Aufsicht des unentbehrlichen Generalbasses; haben Musikmähler gehalten und Bussen bezahlt; haben gejammert bei merklichem Abgang ihrer Gesellschaft und sich gefreut, wenn es wieder guten Fortgang hatte; haben neue Orgeln und Oergelein gekauft; dieselben sind wieder verstimmt und alt geworden oder waren von Anfang an verpfuscht, mussten verkauft, versilbert und vergantet werden; haben ihre Capellmeister angestellt, mit denen sie bald zufrieden, bald ihrer Begehrlichkeiten und anderer Sachen halber unzufrieden waren; haben alle Moden der Zeit mitgemacht, Perrücken und Zöpfe getragen; anfangs ihre Protokolle sauber geschrieben und manchmal in der Mundart, dann vornehmer, hochdeutsch und mit französischen Brocken verbrämt . . . Die Instrumentalmusik hatte immer schlechteren Fortgang, zuletzt diente sie fast blos noch als Tafelmusik bei den Musikmählern . . . anno 1754 konnte die »Passgeige« einem Liebhaber für ein Jahr ausgeliehen werden, weil sie doch müssig gestanden. . . . Das jüngere Collegium hatte längst seine Instrumentalmusik haselagt, als im Jahre 1801 endlich auch das ältere sämmtliche vorhandene Instrumente, 1 Violine, 2 Bassetlo und 2 Waldhörner, unter den Hammer brachte und dem Meistbietenden überliess.«

Schluss folgt.

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **Bonn.** *S.* Die Abendunterhaltung für Kammermusik am 26. Jan. war eine höchst genussreiche und lag eine weihevolle, echt künstlerische Beseelung in den Mitwirkenden, den Herren Königslow, Japha, Dercksen, Rensburg und, bei dem Quintett in der Partie der zweiten Viola, Herrn Grüters. Sie führten uns, Alles im schönsten Ensemble und mit grosser Klarheit und Vollendung Folgendes vor: 1) Streichquintett von Spohr Op. 69 in B-moll, 2 Streichquartett von Beethoven Op. 132 in A-moll (Oeuvre posth., 3. Streichquintett von Mozart in D-dur, letzteres ganz wundervoll, voll sprudelnden Humors und grösster Gemüthsheite dabei. Das Spohr'sche Opus weist im Adagio und dem letzten Satze besonders reizende lyrische Melodien auf; es verlangt durchweg eine virtuose Behandlung der Instrumente. An dem Vortrage des Beethoven'schen schwer verstandlichen und auch schwierig wiederzugebenden Werkes konnte man die Hingabe und Pietät der Mitwirkenden recht erkennen, mit welcher sie an dies Werk herangingen, und wir sind darum doppelt den Ausführenden zu Dank verpflichtet. Denn nur durch eine so vollendete Wiedergabe konnte das Verständniss für dieses spate Werk des Meisters erleichtert werden.

* **Karlsruhe.** Das zweite Concert des Cäcilien-Vereins bot uns an Chören: »Verlaih' uns Frieden« von Mendelssohn-Bartholdy, *Kyrie* aus der Es dur-Messe von Franz Schubert, »*Sanctu Marias* von W. A. Mozart und zwei kleinere Lieder von Mendelssohn »Neujahrslied« von J. P. Hebel und »Deutschland« von E. Geibel. Ausserdem wirkten als Solisten mit: Frl. Anna Boom, grossherzogl. Hofopernsangerin, welche uns eine Arie für Alt mit Chor aus dem Oratorium »Samson« von Handel und zwei Lieder von Schubert »Greisen am Spinnrade« und von Otto Lessmann »Glücks von Eichendorff vortrug; ferner Herr W. Kruger, Pianist aus Stuttgart und Herr Ernst Spies, Violinist. Von Beiden hörten wir die Sonate in C-moll von Beethoven für Pianoforte mit Violine, von Herrn Kruger zwei eigene Transcriptionen über Themen von Beethoven und Wagner, von Herrn Spies eine Serenade für die Violine, eigene Composition.

* Im Stadttheater zu **New-York** trat Frau Krebs-Michaelis, die als Begleiterin ihrer Tochter Mary Krebs hierherübersekommen, zum ersten Male auf. Nach der Frische der Kraft und dem Umfange ihrer Stimme beurtheilt, ist Frau Michaelis in der That eine jugendliche Sängerin, während ihre vortreffliche Schule, ihr ausdrucksvolles, fein nüancirtes Spiel die vollendete Künstlerin erkennen lassen. Sie debütirte als »Azucena« und errang die Gunst des Publikums in glanzender Weise. Neben ihr wirkten Frau Lichtnay, Herr Bernard Maurice und Vierling (Graf Luna; trefflich mit. Frau Krebs-Michaelis und ihre Tochter Mary hatten auch in einem Concerte der Gesangvereine »Lyra«, »Germania« und »Hoboken Quartett-Club« zum Besten der deutschen Verwandten, Wittwen und Waisen am 28. Januar sich hören lassen. — In der dreijährigen Operen-Saison, die nunmehr drei und einen halben Monat dauert, wurden nahezu 30 Opern neu einstudirt, executirt und wiederholt aufgeführt. Zum Einstudiren einer Oper wurden dannach kaum 3 Tage gebraucht. New-Yorker Handelszig. Nr. 1137.)

* **Leipzig.** g. Die mehr für das grössere Publikum Leipzigs geschaffenen Symphonie-Concerte der Bachner'schen Capelle brachten uns am 10. und 31. Januar einige recht gut ausgeführte Weise. Das vierte Concert am 10. Januar begann mit einer kirchlichen Fest-Ouverture über den Choral »Ein' feste Burg ist unser Gott« von O. Nicolai, die sehr fleissig über das gegebene Thema gearbeitet ist. Ihr folgte das Concert für die Violine von Beethoven, das Herr Raab, Mitglied des Orchesters, wenn auch mit einiger Unsicherheit, doch anerkennenswerth vortrug, ebenso auch die Introduction und Variationen für Violine süber ein Mozart'sches Thema von F. David. Das Phantasiestück von Glinka über russische Nationallieder, getauft »Kamarinska«, ist kaum erwahnenswerth. Den Schluss des Concertes bildete die Cdur-Symphonie von Schubert, die recht sorgfältig von der kapelle einstudirt war. — Das fünfte Concert am 31. Januar wurde zur Feier des freudigen politischen Ereignisses mit der Weber'schen Jubel-Ouverture eroffnet. Richard Volkmann's Serenade Nr. 2 in F-dur für Streich-Orchester fand eine sehr gute Aufnahme. Ausserdem wurden uns von der trefflichen Kapelle die Ouverture zu Calderon's »Dame Kobold« von Carl Reinecke und die Symphonie in C-dur von S. Jadassohn vorgeführt. Den Genuss des Concertes erhöhte Frl. Mühle durch den Vortrag einer Aria aus Don Juan »Wenn du fein frommt list« und des

Digitized by Google

Recitativs und der Arie aus Haydn's Schöpfung »Nun beut die Flur das frische Grün«.

* **Leipzig.** 9. Das 45. Gewandhaus-Concert wurde mit Weber's Jubel-Ouverture eröffnet, die bei dem Feuer, mit welchem sie executirt wurde, dazu in einem etwas übertriebenen Tempo, für den kleinen akustischen Saal zu mächtig war. Man hatte sie, wie das folgende »Halleluja« für Sopran aus Händel's Esther, wohl wieder zur Feier der politischen Ereignisse ausgewählt. Letzteres wurde von der Hofopernsängerin aus Karlsruhe Frl. Magdalene Marjahn mit wahrer Meisterschaft vorgetragen. Wenn ein hiesiger Kritiker, der sonst alle Compositionen, wo es ihm passt, »nobel und edel« findet, sagt, dass dieses »Halleluja« weniger Anklang gefunden, so hatte er hinzufügen müssen, dass das Verstadtnüss für dieselbe fehlte und dass es ein Unding gegen den Componisten, den Vortragenden wie gegen das Publikum ist, solche einzelne Stücke aus einem Ganzen herauszureissen, was gerade dieses »Halleluja« uns am wenigsten zu vertragen scheint. Warum hat man nicht Frl. Marjahn für ein vollständiges Oratorium engagirt, da der künstlerisch vollendete Vortrag dieses »Halleluja« sie hierzu ganz befähigt erscheinen liess? Sie ist eine von den wenigen tüchtigen Opernsängerinnen, welche auch im Concertsaale ihr Talent in durchaus »nobler und edler« Weise zur Geltung bringen. Doch wir wollen über die Vorzüge derselben uns heute noch weiter ergehen, da in diesen Blättern schon oft sie rühmlichst erwähnt wurde. Frl. Marjahn erfreute uns noch mit dem Recitativ und der Arie aus Figaro's Hochzeit »Endlich naht sich die Stunde« und mit zwei kleinen Liedern »Muss es eine Trennung geben«, Romanze aus Tieck's »Schöne Magelone von Isb. Kahlau, und »Ich wenn es doch immer so blübe« von A. Rubinstein, die endlosen Applaus hervorriefen. [Fürs Publikum!] Ausser Frl. Marjahn führte uns das Programm noch einen Solisten vor in Herrn Christian Ernefeld, Schüler David's, welcher für heute zum erstenmal auftrat. Er bewies durch den Vortrag des Max Bruch'schen Violinconcertes ein redliches Streben und berechtigt zu guten Hoffnungen, wenn er sich nicht zu sehr auf die in jetziger Zeit leider nur geltende excellirende Virtuosität verlegt, was die Wahl des Bruch'schen Concertes etwas durchfühlen liess. Den Glanz des Abends bildete die lebensfrische A dur-Symphonie (Nr. 4.) von Mendelssohn-Bartholdy, an deren Wiedergabe wir nur das gegen den Schluss wieder übertriebene Tempo zu tadeln haben, vornehmlich scheint es ein Element der ersten Geige zu sein, welches zu diesem Tempo hinreisst, aber dadurch recht störend auftritt.

Vermischte literarische Mittheilungen.

M. Jubiläum.] Am Mittwoch den 15. Februar werden es 300 Jahre, dass Michael Praetorius zu Creuzberg in Thüringen das Licht der Welt erblickte. Es eignete sich dieser Tag wohl zu einer stillen Jubiläumsfeier innerhalb der Vereine, welche sich besonders die Pflege der alteren kirchenmusik zur Aufgabe gestellt.

Herr Prof. Jaehns in Berlin hat am 26. Januar im Berliner Tonkünstler-Verein die Einleitung zu seinem demnächst erscheinenden und in Nr. 12 S. 95 des vorigen Jahrganges schon angekündigten Werke »Carl Maria v. Weber in seinen Werken« vorgelesen. Sie entwickelt (nach einem Berichte in Nr. 27 der Norddeutschen Allgem. Zeitung) in längerer Auseinandersetzung die künstlerische Bedeutung Weber's und ist voll von vortrefflichen Gedanken. Sie bespricht Weber zunächst als den Reformator der Oper, als den Urheber jener reformatorischen Strömung, die noch die heutige Zeit so stark bewegt, und die Weber, wäre ihm ein längeres Leben vergönnt gewesen, wahrscheinlich in ein sichereres Bette, als das heutige, zu leiten vermocht hätte. Sodann wird Weber als Schöpfer der romantischen Oper betrachtet, als welcher er zugleich Begründer der national-deutschen Oper sei, denn die Romantik, als die Kunstauffassung vorwiegenden Gemüthslebens, wurzele speciell im deutschen Charakter. Es folgt die Schilderung von Weber's künstlerischer Individualität, seiner dramatischen Ader, die sich überall geltend mache, seiner kraftvollen, tiefen und keusch-empfindungsvollen Art, seiner einheitvollen Persönlichkeit bei aller Mannigfaltigkeit der Ideen. Endlich werden die verschiedenen Gruppen der Weber'schen Werke aufgezählt und besprochen, und mehrfach das sehr gerechte Bedauern ausgedrückt über die geringe Bekanntschaft der Musikwelt und sogar der specifischen Künstlerkreise mit einem grossen Theile dieser herrlichen Schöpfungen; so seien seine grossartigen Cantaten fast unbekannt, seine Kirchenmusik sogar verkannt, und seine sehr zahlreichen (98) Lieder, diese musikalischen Blüthen einer süssen und doch so gesunden Lyrik, ebenfalls — mit Ausnahme weniger — völlig vergessen. Der Grund für letzteres wird in der künstlerischen Zeitrichtung, dem Hange zum Weltschmerzlichen gefunden, der die Rose Schumann's und Schubert's entschieden bevorzugen lässt. Ueberhaupt werde durch die heutigen Kunstverhältnisse die Würdigung Weber's wesentlich beeinträchtigt; die Heftigkeit des Streites um die neuesten Musikfragen, und andererseits die Alles überragende Gestalt Beethoven's, auf welche die Blicke der Gegenwart mit unendlicher Begeisterung gerichtet sind, lassen das Bild des genialen Meisters weit mehr zurücktreten als billig ist. — Nach Erscheinen des Werkes werden wir darauf zurückkommen.

[J. Brahms: Pianoforte-Concert Op. 15.] In der »Presse« Nr. 31 vom 31. Jan. d. J. berichtet E. Schelle über die günstige Aufnahme, welche das Pianoforte-Concert Op. 15 von Joh. Brahms im philharmonischen Concerte in Wien am 29. Jan. fand. Sein Urtheil darüber lautet: »Eine verschleierte Symphonie, das wäre der richtige Titel für dieses Concert, denn das Clavier tritt nicht als der bevorzugte Träger des Gesammteffects auf, und sein Part wird dem eigentlichen Virtuosen namentlich bei den enormen Schwierigkeiten, die er enthält, keineswegs mit einbüssen. Aufsehe bieten. Es tritt uns durchgängig, selbst im gesangsvollen Adagio, ein strenger, man möchte sagen straff einheitlich gedrillter Ausdruck entgegen; nirgends überrascht den Sinn ein muthwilliges Ueberspruden der Melodik über die Grenzen des gezogenen Stimmungskreises. Zu denselben waltet in dem formalen Bau eine Oekonomie hinsichtlich der Motive und eine Logik in deren Verwendung vor, die bei einem fünfsätzigen Werke, und noch dazu dem ersten Concertstücke, wo man dem Ueberschuss der Phantasie so gern nachsieht, fascinirend, ja fast unheimlich berührt. Wohl aber rauscht es in dem ersten Satze auf, wie ein wilder Strom. Schon gleich beim Eingang peckt es uns unter brausendem Pankenwirbel, greift aufschreiendes Trillern von Geigen und Bläsern, wie mit eiserner Faust an den Hals, ein weit ausgesponnenes, scheinbar ins Endlose sich steigendes Thema reisst uns machtlos von dem Boden der angeschlagenen Tonart D-moll fort, um uns dann wieder durch das ferner liegende B-moll dorthin zurückzuschleudern. Allein der gewaltsame Eindruck wird stimmungsvoll durch das zweite Thema gemildert, welches sich nach Gestalt in entsprechender Breite auslegend beruhigend mit wohlautendem Gesang sustont und den versöhnenden Gegensatz zu jenem bildet. Und beide Themen ragen nicht etwa, wie es nur zu häufig bei Concerten der Fall ist, gleich aus dem Gewebe des Ganzen hervor, welche durch ein Geschlinge von Passagen und episodischen Nebensätzen äusserlich verbunden sind; sie befinden sich vielmehr selbst im Fluss und erzeugen aus ihrem Schooss die Motive und den gesammten vorkommenden Apparat an Phrasen und Tonfiguren. Schon der fulse, streng organische Charakter der Architektonik würde diesen Satz als das bedeutendste Werk kennzeichnen, was im Concertstil seit Schumann geschaffen ist. Tönt auch aus ihm etwas zu uns herüber, das an das Verhältniss der neuesten Symphonie von Beethoven erinnert, so wird doch die Eigenthümlichkeit des Tonwesens dadurch kaum mehr beeinträchtigt, als die Eigenthümlichkeit der zweiten Symphonie jenes grossen Meisters durch die leicht wahrnehmbaren Einflüsse des Mozart'schen Stils; die Empfindung, welche in diesem Concert zum Ausdrucke gelangt, bekundet wenigstens eine nähere Bekanntschaft mit Schumann, als mit Beethoven. Gegen den ersten Satz treten zwar sowohl das Adagio trotz seiner innigen, seelischen Färbung und noch mehr das in der Rondoform gehaltene Schluss-Allegro bedeutend zurück, doch bewegen sie sich dem Masse, dass dem Gesammtwerthe des Werkes dadurch ein wesentlicher Abbruch zum Nachtheil seiner Stellung in der Literatur geschehen könnte.«

Ueber Herrn Professor Nohl's aus München erste in Wien gehaltene Vorlesung wird berichtet, dass sie an erschreckender Leerheit litt — zuvörderst des Saales [noch mehr wohl des Inhaltes].

Der Vortrag, welchen Herr Kapellmeister Dr. Ferd. Hiller am 20. Januar in Düsseldorf hielt, scheint das Interesse in hohem Grade angezogen zu haben. Er wählte sich zum Thema »Die Formen der Instrumentalmusik mit besonderer Beziehung auf das Rondeau. Die »Köln. Zeitung« nennt sie eine klare und lichtvolle Rede, welcher meisterhafte Vorträge auf dem Piano von Rondeaus seit den frühesten Zeiten bis auf Mozart und Beethoven folgten.

Von Robert Schumann's gesammelten Schriften über Musik und Musiker ist endlich eine billigere Ausgabe in zwei Bänden (XX, 336, 375 S. Leipzig, G. Wigand 1874. 9 Thlr. 20 Sgr.) erschienen. (Die frühere in vier Banden, 1854, kostete 6 Thlr. 20 Sgr.) Sie umfassen Schumann's sämtliche Aufsätze über Musik von 1834 bis 1842.

Die gediegenen über Tonkunst und Tonkünstler von Friedrich Ritter von Hentl haben auch eine zweite Ausgabe erlebt (Eichstätt und Stuttgart, Verlag der Krüll'schen Buchhandlung 1874. VII und 449 S.). Die Aufsätze tragen folgende Aufschriften: Die Persönlichkeit in der Tonkunst, Die Poesie in der Tonkunst, Die Mozart'sche und die Beethoven'sche Melodie, Geistliche Musik, Dramatische Musik seit Gluck, Sebastian Bach und Josef Haydn, Raphael und Mozart, Händel und Beethoven, Mendelssohn und Schumann, Schubert, Die Lehre vom Fortschritte in der Kunst.

Digitized by Google

ANZEIGER.

[23] Die

Musikalischen Schätze

der

königlichen und Universitäts-Bibliothek

zu **Königsberg in Pr.**

aus dem Nachlasse Friedr. Aug. Gotthold's.

Nebst Mittheilungen

aus dessen musikalischen Tagebüchern.

Ein Beitrag zur Geschichte und Theorie der Tonkunst

von **Jos. Müller.**

Zweite Lieferung (Schluss der 2. Abtheil. S. 469—484, 40).

Preis 3 Thlr.

(Lieferung I—II 5 Thlr. Die III. (Schluss-) Lieferung, ca. 16 Bogen, wird die 3. Abtheilung enthalten.)

Verlag von **A. Marcus** in **Bonn.**

---

[25] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Joh. Sebastian Bach.

Sechs Fragmente

aus den Kirchen-Cantaten und Violin-Sonaten

für Pianoforte

übertragen von

Camille Saint-Saëns.

Complet 1 Thlr. 10 Ngr.

Einzeln.

Nr. 1. Ouverture aus der 29sten Kirchen-Cantata. 15 Ngr.
- 2. Adagio aus der 31ten Kirchen-Cantate. 10 Ngr.
- 3. Andantino aus der 31ten Kirchen-Cantate. 10 Ngr.
- 4. Gavotte aus der 1ten Violin-Sonate. 7½ Ngr.
- 5. Andante aus der 1ten Violin-Sonate. 7½ Ngr.
- 6. Presto aus der 35sten Kirchen-Cantate. 7½ Ngr.

Sechs Orgel-Sonaten

für Pianoforte und Violine

eingerichtet von

Ernst Naumann.

Nr. 1 in Es dur 25 Ngr. Nr. 2 in C moll 1 Thlr. Nr. 3 in D moll 25 Ngr. Nr. 4 in E moll 25 Ngr. Nr. 5 in C dur 1 Thlr. 7½ Ngr. Nr. 6 in G dur 27½ Ngr.

---

[24] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Wilhelm Taubert

SONATE

für

Pianoforte und Violoncell oder Violine

Op. 150.

Für Violoncello Pr. 2 Thlr. 15 Ngr.
Für Violine Pr. 2 Thlr. 15 Ngr.

---

[22] Verlag von

J. Rieter-Biedermann

in Leipzig und Winterthur.

Töpfer-Album.

Album für Orgelspieler.

Preis 6 Thaler.

Inhalt:

Volckmar, Dr. W., Sechzehn kleine, leichte Orgelstücke.
Davis, K., Vier kleine, leichte Orgelstücke.
Zimmermann, G., Kleines Präludium.
Sulze, B., Drei kleine Präludien.
Gottschalg, A. W., Zwei kleine Präludien.
Baumann, H., Drei kleine Präludien.
Wedemann, W., Zwei kleine Präludien.
Gleitz, C. A., Adagio für Orgel oder Harmonium.
— Andante für Orgel oder Harmonium.
Broslg, M., Präludium.
Heidler, H., Postludium.
Reichardt, B., Postludium.
Gerlach, R., Präludium zu dem Chorale: O Gott, du frommer Gott.
Schaab, R., Präludium zu dem Chorale: Sollt' ich meinem Gott nicht singen?
Flügel, G., Zwei Choral-Präludien.
Richter, E. F., Präludium zu dem Chorale: Gott des Himmels und der Erden.
Riedel, H., Präludium zu dem Chorale: Jesu meine Freude.
Markull, F. W., Zwei Trios.
Volckmar, Dr. F. W., Zwei Trios.
Faist, Dr. Im., Canonisches Trio.
Stade, H. B., Adagio.
Müller-Hartung, C., Zweistimmige Fuge.
Sattler, H., Introduction und Fuge.
Lobe, J. Chr., Vierstimmige Fuge.
Tod, E. A., Introduction und Fuge über: Benedicamus Domino.
Merkel, G., Introduction und Doppel-Fuge.
Thomas, G. A., Concert-Fuge.
Raff, J., Introduction und Fuge.
Rheinberger, J., Vierstimmige Fuge.
Liszt, Dr. Franz, Adagio.
Steinhäuser, C., Festphantasie über den Choral: Wie lieblich ist, o Herr, die Stätte.
Tschirch, H. J., Festphantasie.
Helfer, A., Concert-Phantasie mit Chorsibegleitung von 4 Posaunen.
Herzog, Dr. J. G., Phantasie und Fuge.
Volckmar, Dr. W., Sonate.
Löffler, J. H., Phantasie, Gebet und Fuge zu vier Händen.
Schneider, Jul., Einleitung und Variationen zu vier Händen über den Choral: Vom Himmel hoch.
Moscheles, I., Melodisch-contrapunktische Studie für Violoncell und Orgel oder Pianoforte über das H moll-Präludium aus J. Seb. Bach's wohltemperirtem Clavier.
Volckmar, Dr. W., Duo für Orgel und Violine.
Hauptmann, Dr. M., Ave Maria für eine Singstimme, mit Begleitung von Orgel oder Pianoforte.
Zander, D., Verse aus dem 44. Psalm für eine Singstimme mit Orgelbegleitung.
Brähmig, B., Vers aus dem 27. Psalm für Tenor oder hohen Bariton, mit obligater Begleitung von Orgel und Violoncello.
Weber, H., Vater unser und Bibelspruchworte für eine Singstimme, mit Orgelbegleitung und Chor.
Eyken, J. A. van, Gebet vor einer Trauung von Vict. v. Strauss, für Chor und Orgel.
Götze, C., Aufersteh'n, Gedicht von F. G. Klopstock, für leichten Männerchor und obligate Orgel.
Ritter, A. G., Hymnus aus dem 14. Jahrhundert für Sopran-Solo, gemischten Chor und Orgel.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 15. Februar 1871. Nr. 7. VI. Jahrgang.

Inhalt: Ueber Joseph Haydn's Streichquartette, insbesondere im Arrangement für das Clavier zu vier Händen (Schluss). — Beethoveniana. Nachträge. VI. — Anzeigen und Beurtheilungen (Ernst Götzinger, Litteraturbeiträge aus St. Gallen (Schluss). — Otto Taubert, Der Gymnasial-Singechor zu Torgau etc). — Zu Beethoven-Photographien. — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Ueber Joseph Haydn's Streichquartette, insbesondere im Arrangement für das Clavier zu vier Händen.

(Schluss.)

Nachdem Hofmeister mehrere Jahre vorher eine sowohl was Ausstattung, als auch was Gediegenheit der Uebertragung anbelangt gleich mustergiltige Ausgabe von Mozart's bekannten zehn Streichquartetten für vier Hände bearbeitet von F. Xav. Gleichauf auf den musikalischen Markt gebracht und sich dadurch alle Freunde derartiger classischer Musik zum Danke verpflichtet hatte, wendete sich dieselbe Handlung und derselbe Arrangeur den Haydn'schen Quartetten zu. Von diesen waren früher schon einzelne wenige im genannten Verlage erschienen: etwa um das Jahr 1850 wurden dieselben in einer Sammlung zusammengefasst unter dem Titel:

»20 *Quatuors pour 2 Violons, Alto et Violoncelle arrangées pour le piano à 4 mains par F. X. Gleichauf composées par Joseph Haydn.*«

Bei dem Erscheinen des 13. Heftes wurde, wahrscheinlich in Folge des günstigen Aufnahme, welche dieses Unternehmen bei dem Publikum gefunden hatte, und in Absicht einer weiteren Ausdehnung desselben der ursprüngliche Titel: »20 *Quatuors* etc. etc.« umgewandelt in »*Collection de Quatuors* etc.« und die Sammlung in längeren oder kürzeren Zwischenräumen bis zum 57. Hefte fortgesetzt, welches im Laufe des Jahres 1866 erschien.

In derselben haben folgende Quartette von Joseph Haydn Aufnahme gefunden:

Op. 9. Nr. 4—6 in C, Es, G, D min., B, A.
Op. 17. Nr. 4—6 in E, F, Es, C min., G, D.
Op. 20. Nr. 4—6 in Es, C, G min., D, F min., A.
Op. 33. Nr. 4—6 in B min., Es, C, B, G, D.
Op. 42 in D min.
Op. 50. Nr. 4—6 in B, C, Es, Fis min., F, D.
Op. 54. Nr. 4—3 in G, C, E.
Op. 55. Nr. 4—3 in A, F min., B.
Op. 64. Nr. 4—6 in C, G, B, G, D, Es.
Op. 74. Nr. 4—3 in B, D, Es.
Op. 74. Nr. 4—3 in C, F, G min.
Op. 76. Nr. 4—6 in G, D min. (Quinten-Quartett), C (Kaiser-Quartett), B, D, Es.
Op. 77. Nr. 4—2 in G, F.

Hierunter sind blos die Hefte Nr. 23, 24 und 25 (Op. 64. Nr. 4—3) ausnahmsweise als von J. P. Schmitt bearbeitet bezeichnet.

Diese sämmtlichen Arrangements sind, wie alle Arbeiten Gleichauf's auf diesem Gebiete, ganz getreu den Original-Werken, mit möglichst gleichbeitlicher Vertheilung der selten vorkommenden Schwierigkeiten, ohne alle willkürlichen und störenden Zuthaten in ihrer ursprünglichen Einfachheit für das Clavier höchst wirksam und fast ausnahmslos sehr praktisch eingerichtet; sie gewähren sowohl dem Auge die möglichste Einsicht in die ursprüngliche Construction und den Bau der Original-Werke, als sie auch dem Ohre, so weit es die technischen Mittel des Clavieres gestatten, die möglichst richtige Auffassung der Stimmführung und Intention des Tondichters ermöglichen. Die Ausstattung ist eine eben so zweckmässige als gefällige, indem neben ausgezeichneter Deutlichkeit und entsprechender Kräftigkeit des Notensiches, wie solche den besseren aus den Leipziger Officinen in neuester Zeit hervorgehenden Notenstichen fast ausnahmslos eigen sind, auch hier das bei vierhändigen Werken wegen der bequemeren Uebersichtlichkeit für jeden Spieler entschieden dem Hochformate vorzuziehende Querformat beibehalten worden ist. Zudem ist der Ladenpreis für jedes der einzelnen etwa 18—28 Seiten umfassenden Hefte resp. Quartette mit 20 Sgr. im Hinblicke auf die Qualität der Ausstattung ein immerhin mässiger zu nennen, wenn er auch etwa um 1 Sgr. per Bogen sich höher stellt, als bei anderen seit den letzten Jahren erschienenen derartigen oder ähnlichen Werken.

Leider ist nun aber dieses schöne Unternehmen, dem nicht nur wir, sondern ganz sicher auch noch eine ungemein grosse Anzahl anderer Clavierspieler mit fortwährender Theilnahme gefolgt sind, und dem jedenfalls ein allseitig ermöglichtes Eindringen in sonst weniger zugängliche Hochgenüsse der classischen Kammermusik zuzuschreiben ist, seit dem Erscheinen des 57. Heftes in Stillstand gerathen. Von der Gesammtzahl der bisher im Drucke erschienenen 83 Haydn'schen Quartette fehlen desshalb in dieser Ausgabe noch 26, unter denen sich jedoch die 7 Nummern umfassenden bereits in mehreren anderen vierhändigen Arrangements erschienenen und auch von Joseph Haydn selbst erst für das Streichquartett arrangirten »Sieben Worte des Erlösers am Kreuze« befinden, so dass eigentlich noch 19 Original-Quartette ausständig sind, welche unseres Wissens auch in anderen

Digitized by Google

vierhändigen Ausgaben noch nicht in den Musikalien-Handel kamen.

Es sind dies die Quartette

Op. 1. Nr. 1—6,
Op. 2. Nr. 1—6,
Op. 3. Nr. 1—6

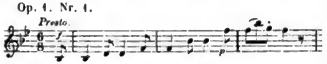
und endlich

Op. 103. *Dernier Quatuor*,

wovon wir, da die verschiedenen Haydn'schen Streich-Quartett-Editionen in der Angabe der Opus-Zahlen von einander abweichen, hiemit die Anfangstakte anführen:

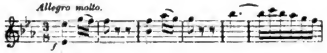
Op. 1. Nr. 1.

Presto.



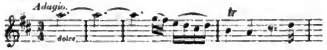
Op. 1. Nr. 2.

Allegro molto.



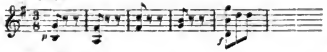
Op. 1. Nr. 3.

Adagio.



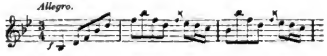
Op. 1. Nr. 4.

Presto.



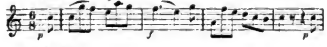
Op. 1. Nr. 5.

Allegro.



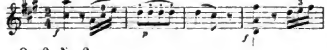
Op. 1. Nr. 6.

Presto assai.



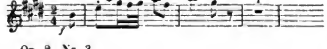
Op. 2. Nr. 1.

Allegro.



Op. 2. Nr. 2.

Allegro.



Op. 2. Nr. 3.

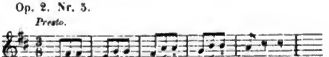
Allegro molto.

Op. 2. Nr. 4.

Presto.

Op. 2. Nr. 5.

Presto.

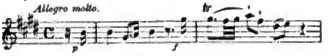


Op. 2. Nr. 6.

Adagio.

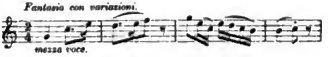
Op. 3. Nr. 1.

Allegro molto.



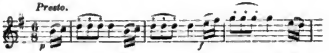
Op. 3. Nr. 2.

Fantasia con variazioni.



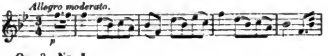
Op. 3. Nr. 3.

Presto.



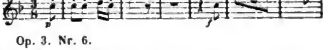
Op. 3. Nr. 4.

Allegro moderato.



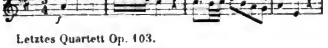
Op. 3. Nr. 5.

Presto.



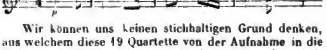
Op. 3. Nr. 6.

Presto.



Letztes Quartett Op. 103.

Andante grazioso.



Wir können uns keinen stichhaltigen Grund denken, aus welchem diese 19 Quartette von der Aufnahme in die Hofmeister'sche Sammlung ausgeschlossen worden sind, während die Stimmen- und resp. Partituren-Ausgaben von Payne und Peters in Leipzig, Holle in Wolfenbüttel, Häckel in Mannheim, Trautwein in Berlin etc. dieselben unverkürzt enthalten.

Fällt auch die Composition der Opus-Zahlen 1—3 in die Jugendjahre Haydn's, indem er z. B. Op. 1 schon im 18. Lebensjahre schrieb, und sind dieselben einerseits einfacher anderseits auch nicht durchgehends auf der Höhe seiner diesfallsigen späteren vollendeten Meisterwerke dieser Gattung stehend, worüber selbst W. A. Mozart in seiner liebenswürdigen Bescheidenheit den Ausspruch gethan hat: von Haydn habe ich erst gelernt, wie man Quartette schreiben müsse, so gehören sie doch nicht blos zur Vervollständigung der Sammlung, sondern stehen an Interesse gegen die übrigen in doppelter Hinsicht durchaus nicht

Digitized by Google

zurück. Denn dieses Interesse ist nicht nur ein kunstgeschichtliches, indem blos aus der Vergleichung der späteren Quartette Haydn's mit den früheren und frühesten die fortschreitende Entwicklung dieser Kunstform durch ihren eigentlichen Schöpfer (vgl. Hand »Aesthetik der Tonkunst« Thl. IV, §. 73 von den besonderen Kunstformen) bis zu ihrer höchsten (Beethoven'schen) Blüthe klar zu ersehen ist, sondern jedenfalls auch ein absolutes, indem deren Wiedergabe am Clavier nicht minder einen hohen Genuss gewährt, als das der übrigen.

Wie nun in neuerer Zeit die ursprünglich beschränkte Anzahl der in vierhändigen Arrangements erschienenen Symphonien von J. Haydn durch ununterbrochenes Hervorsuchen und Hinzukommen von bisher noch nicht in dieser Gestalt veröffentlichten unter grosser Theilnahme des clavierspielenden Publikums fortwährend zunimmt, und gegenwärtig schon auf mehr als 60 angewachsen ist, so würde unseres Erachtens auch die Vervollständigung der mehr gedachten Hofmeister'schen Sammlung dieser Quartette nicht blos für die Besitzer der früheren Nummern ein höchst erwünschtes und allen vierhändigen Spielern willkommenes, sondern auch für die Verlagshandlung lohnendes Unternehmen sein, wenn gleich, nachdem der verdienstliche Arrangeur F. X. Gleichauf bereits im Jahre 1836 mit Tod abgegangen ist, für die Ausführung erst eine andere tüchtige, dieser Aufgabe ebenso gewachsene und erprobte Kraft gewonnen werden müsste.

Möge es diesen Zeilen beschieden sein, durch gegenwärtige Anregung und umständlichere Besprechung des Gegenstandes nicht nur auf Förderung des in neuerer Zeit Gottlob immer noch im Wachsen begriffenen Haydn-Cultus im Allgemeinen, sondern auch auf Erfüllung des vorstehend im Interesse der Clavierspieler im Besonderen ausgedrückten Wunsches hinzuwirken.

Augsburg. *L. v. St.*

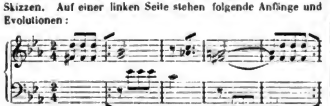
Beethoveniana.

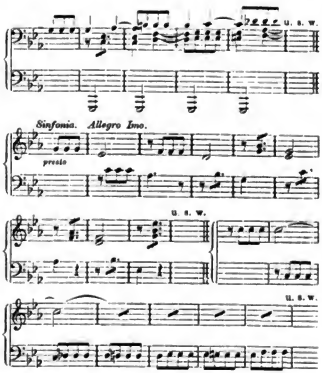
(Von **G. Nottebohm.**)

Nachträge.

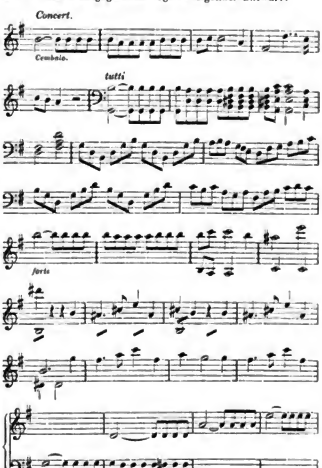
VI.

(Skizzen zum Pianoforte-Concert in G-dur und zur Symphonie in C-moll.) Einige zusammengehörende Blätter, welche auf acht beschriebenen Seiten verschiedene Arbeiten und Entwürfe enthalten, geben Gelegenheit, zu beobachten: wie verschiedene Compositionen, welche gleichzeitig entstanden, an gewissen Zügen Theil nehmen; wie das Entstehen und Werden eines Werkes von dem eines anderen abhängig ist. Man kann bemerken, dass das aus vier Noten bestehende Hauptmotiv des ersten Satzes der Symphonie in C-moll, seiner rhythmischen Form nach, auch in dem Hauptthema des ersten Satzes des Pianoforte-Concertes in G-dur enthalten ist. Dort erscheint es als Motiv in sich abgeschlossen, in einer primitiven Fassung; hier als Glied eines grösseren melodischen Ganzen. Dass nun wirklich jene primitive Fassung die frühere war und der anderen, zusammengesetzteren vorherging, das zeigen uns die Skizzen. Auf einer linken Seite stehen folgende Anfänge und Evolutionen:

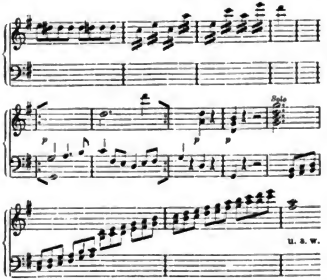




und auf der Seite gegenüber beginnt folgender Entwurf:

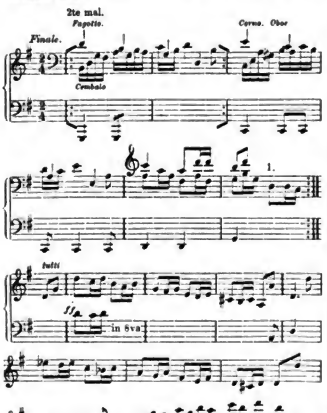


Digitized by Google



Man kann hier wohl fragen: Hätte Beethoven den ersten Satz des G dur-Concertes, so wie er ist, geschrieben, wenn er nicht auch die C moll-Symphonie geschrieben hätte?

In dem nächstfolgenden Entwurfe berühren sich zwei verschiedene Sätze:



Dieser Entwurf liefert den Beweis, dass die instrumentale Figur, welche dem Chore der Gefangenen im ersten Finale der »Leonore« zu Grunde liegt, ursprünglich für den letzten Satz des G dur-Concertes bestimmt war. Und hier kann man fragen: Hätte Beethoven den Gefangenen-Chor, so wie er ist, geschrieben, wenn er nicht auch das G dur-Concert geschrieben hätte?

Die vorliegenden Blätter liefern auch einige chronologische Ergebnisse. Auf einer Seite steht eine zum Terzett in F-dur (»Gut, Söhnchen, gute) im ersten Acte der »Leonore« gehörende Stelle. Die Composition der »Leonore« wurde begonnen gegen Ende 1804; sie war beendigt im November 1805. Nach der Beschaffenheit jener Stelle zur »Leonore« sind die auf den Blättern befindlichen Arbeiten in die erste Hälfte des Jahres 1805 zu verlegen. Ist das richtig, so kann man sagen: Beethoven begann die Composition der fünften Symphonie und des Concertes in G-dur im Jahre 1805. Erstere, zu welcher damals nur die ersten Züge geschahen, war fertig im Jahre 1808, vielleicht schon Ende 1807; letzteres im April 1807, vielleicht schon 1806.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Litteraturbeiträge aus St. Gallen von **Ernst Götzinger.** St. Gallen, Verlag von Huber & Comp. (F. Fehr.) 1870. 8°. IV, 72 und 43 S.

(Schluss.)

Dass die Instrumentalmusik nach langem Todeskampfe endlich ganz aufhörte, lag nicht allein an dem fehlenden Fleisse und Eifer der Musikanten, sondern es lagen da Mächte im Spiele, die stärker waren als der gute Wille des Collegiums. »Die Musik war gebunden, wie das ganze Leben jener Zeiten; derselbe strenge Gehorsam, der die Unterthanen unter den Stab der Obrigkeit, die Gläubigen unter den Hut der Geistlichkeit, die Schüler unter den Stock des Lehrers, die Kinder unter die Ruthe der Eltern, jede Thätigkeit in Wissenschaft, Kunst, Handel und Gewerbe unter die starren Formen der Zunft zwang: derselbe Geist unbedingten Gehorsams war es gewesen, der die Mitglieder der Musikcollegien unter den Taktstock des Leiters brachte, und der Gehorsam schien um so herrlichere Frucht zu tragen, je weniger der natürliche Sinn es begriff, warum nur gerade so und nicht anders gespielt und gesungen werden sollte: denn jene Kunst kannte die Bedeutung der Menschenstimme nur in sehr unbedeutendem Grade, und gar der enge Zusammenhang zwischen Dichtung und Tonkunst, den unsere Zeit zu seinem Recht gebracht hat, ward schon darum nicht erkannt, weil die Dichtung unter dem Banne der oberflächlichsten Künstlichkeit lag. Darum sang man ohne Widerrede den zum Theil hässlichen Psalter Lobwassers; man sang an ihm blos die Töne; daher beschloss man, man wolle den Psalter und die übrigen Gesangbücher einfach durchsingen; so wusste man, dass man sie bewältigt habe; daher war für uns das lutherische Kirchenlied mit seinen einfachen Melodien ohne Generalpass zu früh gekommen und wurde wieder aufgegeben; und als im Gegensatz zu unsern Gegenden im lutherischen Gebiete sich die Gewalt des Kirchenliedes mit der ausgebildeten Tonkunst zur Schöpfung unsterblicher Tonwerke verbündete, als Händel und Bach Triumphe feierten, welche damals der Tonkunst den unbedingten Sieg über alle Schwesterkünste errangen: da hörte man in St. Gallen nichts von alle dem; so viele Namen von Tonsetzern auch unsere Annalen enthalten: vergebens suchst du die Namen der Grössten unter ihnen. Noch ein Jahrhundert sollte vorübergehen, bis auch von ihnen Kunde zu uns kam.«

Der Verfasser gedenkt darauf eines Mitgliedes, welches die Pflege der edeln Musik als eine Lebensaufgabe betrachtet. Es ist dies der Rector Gymnasii Christian Huber, dessen geistliche Seelenmusik (1682) mehr als ein Jahrhundert lang in Haus und Schule, und in den Musikcollegien Freude und Lust an guten deutschen Weisen erhalten. 50 Jahre nach dem Er-

Digitized by Google

scheinen dieser Seelenmusik kündigte sich von Zürich aus der Geist einer neuen Zeit für die Musik des Collegiums an. Dort trat im Jahre 1723 als Reformator des Kirchengesanges Johann Ludwig Steiner mit einem neuen Gesangbuche auserlesener geistreicher Lieder zum Lob und Preis Gottes auf, um den Lobwasser'schen Psalter mit den französischen Weisen zu verdrängen. Mit diesem fanden auch zwei ähnliche Sammlungen, das musikalische Hallelujah des Hans Kaspar Bacholen und das singende und spielende Vergnügen reiner Andacht in Gott von Johannes Schmidlin baldigst Eingang auch in den Collegien zu St. Gallen. Neben diesen Sammlungen half nunmehr die Zeit selber dafür, dass bald auch das Volk im Liede überbaupt, dem geistlichen und weltlichen, einen würdigen Ausdruck seiner Stimmung finden durfte; es fing wieder an fröhlich zu werden. In St. Gallen freilich hat es lange gedauert, bis die Collegianten sich von der geistigen Bewegung berühren liessen. Im Jahre 1806 nach manchen Schicksalen vereinigten sich beide Gesellschaften, und dies belebte neu ihren Zweck. Wie damals überhaupt eine Fülle von bedeutenden schaffenden Männern in allen Gebieten menschlicher Thätigkeit auftraten, so kamen auch Männer, die eigenartig und mit hoher Kraft ausgestattet, in St. Gallen und dem genannten Collegium, den Geist der Freiheit, der Schönheit, den Geist wahren Menschenthums hineinrangen. Für das Collegium waren die Werkmeister der neuen Ideen Pater Sebastian und Ferdinand Huber. Jener räumte bei seinem Eintritte im Jahre 1818 sofort mit den alten unbrauchbar gewordenen Statuten auf und durch seine Vorlesungen über die Kraft, den Werth und die tiefe Bedeutung der Tonkunst brachte er einen frischen Geist in die Gesellschaft. Ein anderes Element, welches das Vereinsleben hob und stärkte, war der Volksgesang und die Verbindung mit anderen Vereinen. Im Jahre 1825 fand in St. Gallen die Feier der schweizerischen Musikgesellschaft statt und von da an betheiligten sich die St. Galler auch an den Sängerfesten in anderen Städten und Ganen, und Friede, Einigkeit, Lebenslust und Gesangslust herrschten die folgenden 20 Jahre. Aber auf die Zeit der Bewegung kam wieder Ruhe und Ermattung, und innere Zwistigkeiten, zu denen noch die politischen Wirren der vierziger Jahre hinzutraten, die dem stilleren geselligen Leben Feind waren. »Da traf es in St. Gallen im Kleineo ein, was vor 500 Jahren in ganz Deutschland eingetroffen war:

Und einen kreuchen Alles
Bewahrten sich stille die Musen:
Es lebte, was edel und sittlich war,
In der Frauen züchtigem Busen.
Die Flamme des Liedes entbrannte neu
An der schönen Minne und Liebestreu.«

Man bildete einen Sängerinnenchor und unterschied active und passive Mitglieder. Von da an begann das »Antlitz« wieder zu blühen. Diesen Namen legte die Gesellschaft sich bei, als der Besitzer der Altschneiderzunft, wo sie ihre Uebungen hielten, das Schweisstuch mit dem Abdrucke des Antlitzes Christi an sein Haus hatte malen lassen als Erneuerung eines alten Symbols. — Dem schönen Vortrage folgen noch ausser den oben schon genannten Inventarien ein solches aus dem Jahre 1760 und dann ein Auszug aus dem Bussenbüchlein von 1656 bis 1675, worin die Entschuldigungen der Mitglieder eingetragen, darunter manche erheiternde: *ob dolores dentium* oder *capitis*, *ob minus firmam filii valetudinem*, *ob φλεβοτομιαν uxoris*, *ob catarrhum*, *ob tussim* etc. — Ueber das Collegium musicum in Basel hat uns Dr. Wölfflin und über die Collegia Musica von Zürich das 44. Neujahrsstück der allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich vom Jahre 1856 ähnliche geschichtliche Darstellungen gebracht; es wäre zu wünschen, wenn auch über die übrigen allmälig das Geschichtliche veröffentlicht würde.

Im Anschlusse an die Geschichte dieser Singgesellschaft möge hier ein Programm Erwähnung finden, das über die Organisation eines alten noch heute bestehenden Singechores berichtet:

Der Gymnasial-Singechor zu Torgau in seiner gegenwärtigen Verfassung nebst Nachträgen zur Geschichte der Pflege der Musik in Torgau. Von Dr. **Otto Taubert**. Torgau 1870. Friedr. Jacob's Buchhandlung. 4°. 20 S.

Nach der auf Seite 4—10 mitgetheilten Verfassung des Singechores folgen die Nachträge zur Geschichte der Pflege der Musik in Torgau, welche im Jahre 1866 derselbe Verfasser zum Gegenstande einer grösseren Abhandlung gemacht hatte. (Man vergleiche die Anzeige derselben in Nr. 8 S. 60 des Jahrganges 1866 dieser Zeitung.) Die Nachträge beziehen sich zunächst auf Johann Walther, von welchem festgestellt wird, dass er vor dem 24. April 1570 gestorben sei. (S. 18.) Darauf folgen Notizen über den Organisten in Torgau, Haos Oyart von Köln, auf welchen zuerst Ernst Pasqué (Niederrhein. Musikzeitung, 1865 Nr. 4) aufmerksam gemacht hatte. Otto Kade vervollständigt die Nachrichten über denselben in Nr. 4 (1874) der Monatshefte für Musikgeschichte und stellt neben dem genannten noch einen jüngeren Johann Oyart von Köln, Organisten in Weimar (1586—1613), auf. In dem Folgenden wird die Grabschrift des Michael Voigt (gest. 1606, 68. Mart.) mitgetheilt, ferner der Geburtsort des Cantor Donatus Kuhlmann (aus Delitzsch), das Todesjahr des J. Chr. Urban (1756 in Görlitz) und zum Schlusse (S. 17—20) einiger musikalischer Capacitäten gedacht, welche Torgau im 18. Jahrhundert hervorgebracht hat: Georg Donatus Cantor 1543, Georg Otto, Leonhard Schröter, und einen noch Lebenden, der in Torgau die ersten nachhaltigen Anregungen zur Beschäftigung mit der Musik erhielt, des Friedrich Wieck (geb. 18. Aug. 1785 zu Pretzsch), des Vaters der Frau Clara Schumann.

Zu Beethoven-Photographien.

In Nr. 3 Sp. 42 dieser Zeitung wird das Porträt Beethoven's, welches sich im Besitze des Prof. v. Karajan befindet, erwähnt. Das in Nottebohm's thematischen Verzeichnisse der Beethoven'schen Werke S. 493 aufgeführte Gemälde von Mähler war auf der Zeit um 1803 (richtiger zwischen 1800 und 1807) ist nicht dasselbe. Ersteres ist das zweite Gemälde Mähler's aus dem Jahre 1817. (Vergl. Leipziger Allgem. Musik. Zeitung 1868 S. 479.) Wendling's Photographie ist gelungen, giebt den Eindruck des Gemäldes aber nicht ganz wieder. Das Bild von Dietrich (siehe Nr. 3 Sp. 43) ist im Jahre 1821 gezeichnet und nach der Natur aufgenommen. Dietrich hat die Zeichnung 1826 wieder vorgenommen und nur mehr ausgefüllt, daher die verschiedenen Jahresnahlen 1821—26. Eine schlechte Lithographie existirt schon früher bei Neumann in Wien. — Die Behauptung im »Salon« Bd. VII, Heft 9, S. 347 (vgl. Nr. 4 dieser Zeitung Sp. 62), das Original-Portrel sei von Mähler im Jahre 1799 in Oel ausgeführt worden, lässt sich durch Thayer's Mittheilung (an oben angeführter Stelle) widerlegen, dass Mähler erst im Herbste 1800 nach Wien kam. Das Gemälde, nach welchem die bei Artaria 1865 erschienene Krieburber'sche Lithographie gemacht ist, befindet sich im Besitze der Frau von Beethoven in Wien. Das Beethoven »ungefähr im 30. Lebensjahre« darstellende Kniestück, welches Schindler (Biogr. II, 267, 3. Aufl.) erwähnt, ist ohne Zweifel dasselbe. (Nach gefälliger brieflicher Mittheilung des Herrn G. Nottebohm in Wien.)

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **Berlin.** [Domchor.] In früheren Jahren gab der Domchor alljährlich im Saale der Sing-Akademie einen Cyklus von A capella-Concerten, welche durch ihre ausserordentliche Vollendung der Ausführung allgemein ein grosses Interesse erregten und den Zuhörerraum bis auf den letzten Platz füllten. Seit des unvergesslichen Neithardt's Tode sind die Leistungen dieses Chores jedoch von Jahr zu Jahr merklich gesunken, so dass das Publikum immer theilnahmloser gegen diese Art der Concerte werden musste, bis dieselben endlich (wenn wir nicht irren im Winter 1865 zu 66) gänzlich einschliefen. Der Chor beschränkt sich (ausser seinen gottesdienstlichen Functionen) jetzt nur noch darauf, hin und wieder in der Kirche ein Concert zu veranstalten. Ein solches fand am Donnerstag den 3. Februar in der Hof- und Domkirche unter der Leitung des Herrn R. v. Herzberg und der Mitwirkung des kgl. Hof-Sängers Herrn Julius Krause und des Orgelvirtuosen Herrn Professor A. Haupt statt. Aber auch dieses Concert legte leider wieder Zeugniss davon ab, dass die Bedeutung dieses früher so einzig dastehenden Chores immer mehr hergab geht, und dass die Leis angen desselben nicht mit denen früherer Zeiten verglichen werden können. Zu Naithardt's Zeiten versäumte der Schreiber dieser Zeilen,

Digitized by Google

wenn irgend möglich, kein Concert, keine liturgische Andacht, weil Alles, was der Chor sang, so vollendet vorgetragen wurde, dass es auch der schärfsten, ja selbst der missgünstigsten Kritik anmöglich wurde, nur den kleinsten Makel herauszufinden. Namentlich war es die Intonation, die wir nicht genug bewunderu konnten; dann selbst in den längsten und schwierigsten Gesängen wurde die zu Anfang angegebene Tonhöhe, man kann sagen, mit absoluter Sicherheit festgehalten, kein *forte*, kein *piano* beeinflusste auch nur vorübergehend die richtige Wiedergabe der harmonischen Verhältnisse. Und wenn wir auch schon damals nicht immer unbedingt der Wahl der zu singenden Stücke beistimmen konnten, so war doch die Ausführung derselben eine so in jeder Beziehung vollendete, dass nur Taubgeborene sich der Wirkung des reinen A capella-Gesanges entziehen konnten. Ohne seinem jetzigen trefflichen Dirigenten, dem Herrn von Herz irgendwie zu nahe treten zu wollen, müssen wir dennoch sagen, dass wir jene höchsten Augenblicke nicht mehr an den Chor machen dürfen. Dergleichen ausserordentliche Leistungen hängen oft mit den persönlichen Eigenschaften eines Dirigenten zusammen, die sich ein zweiter nicht geben kann. Jetzt ist im Grunde der kgl. Domchor nicht mehr als ein tüchtiger gutbesoldeter liturgischer Chor, der dadurch mehr als sonders Chore dieser Art leistet, weil ihm die nöthigen Geldmittel zu Gebote stehen, seine Sänger nebst zwei Dirigenten zu bezahlen, und dass er in einer so grossen Stadt wie Berlin unter tausenden von Männern und Knaben eine reiche Auswahl von Stimmen findet, die unter den gebotenen Bedingungen gern in den Chor eintreten. Dieses vorausgeschickt, können wir uns, was die Ausführung der Gesänge am vergangenen Donnerstag betrifft, ziemlich kurz fassen. Es war weniger auf das, was sie sicher zu nennen, denn gerade bei den leichtesten Gesängen des Programmes (z. B. dem Praetorius'schen Liede »Es ist ein Ros' entsprungen«) treten die Unreinheiten am merklichsten hervor. An einem solchen Stücke kann der Chor unendlich viel lernen, wenn er dabei im *piano*-Gesange geübt wird. Geschieht dies aber nicht und wird er auf der anderen Seite angehalten, complicirtere und schwierigere, eigentlich nicht für den A capella-Gesang bestimmte Stücke (z. B. Seb. Bach) oder gar Tabor ten-Lieder, harmonisirt von C. Riedel, möglichst *forte* zu singen, so wäre es geradezu unnatürlich, wenn er darüber nicht verlernen wollte, beim *piano* rein zu singen. Möchte doch Herr v. Herzberg beherzigen, dass die Wahl der Gesänge den erheblichsten Einfluss auf die Leistungsfähigkeit des Chores ausübt. — Das Programm, dessen Inhalt, mit Ausnahme der ersten Nummern, keineswegs besonders günstig zusammengestellt und bestand inclusive der Orgelstücke und Sologesänge aus elf Nummern. Nr. 1. »*Adoramus te Christe* von Giac. Ant. Perti, ein sehr gefälliges aber sehr ausdrucksvolles Stück, das auch recht gut gesungen wurde. Nr. 2. Fuga von Ant. Caldara, »*Maria sales lactare*« etc. Wesshalb dieses Stück als »Fuga« auf dem Programme bezeichnet ist, ist nicht einzusehen, da es wenig mit einer wirklich durchgearbeiteten Fuge gemein hat. Zu Anfang und auch in der Mitte treten die Stimmen allerdings bisweilen fugenmässig hintereinander ein, im Uebrigen ist es aber formlos und oft durch Pausen sehr zerrissen. Wenn es nun auch immerhin ein ausdrucksvolles und sanftes Stück ist, so gehört es doch viele Concessionen dieses Meisters, die ihrer Form sowohl als auch ihrem Inhalte nach bedenklich über denselben stehen. Auf dem Programme lesen wir die Jahreszahlen 1714—36, welche sich vielleicht auf die Zeit der Composition beziehen sollen, denn Caldara's Leben fällt in die Jahre 1676—1763. Die Ausführung gelang recht gut. Nr. 3. Choral »Es ist ein Ros' entsprungen« von Mich. Praetorius, ein wohl allgemein bekanntes und beliebtes Lied. Hier liess die Reinheit auffallend viel zu wünschen übrig, nicht allein, dass die Stimmung merklich tiefer wurde, sondern auch, dass die einzelnen Symphonien in sich nicht stimmen wollten; letzteres darf bei einem einigermassen geübten Chore nicht vorkommen. Hierauf spielte Nr. 4 Herr Professor Haupt in anerkannt trefflicher Weise die Toccata in D-moll von Seb. Bach. — Die bedeutendste Nummer des Abends war jedenfalls Nr. 5. Seb. Bach's zweichörige Motette »Furchte dich nicht, ich bin bei dir«, ein Stück von tiefer Empfindung und grossartiger Anlage, welches aber nicht mehr dem eigentlichen A capella-Gesange angehört und jedenfalls eine instrumentale Unterstützung nöthig hat, wenn es zu seiner vollen Wirkung gelangen soll. Es ist eigenthümlich, dass man diss stets übersieht, obwohl C. Ph. Em. Bach selbst von den einfachen Choral-Gesängen seines Vaters sagt: »Der selige Verfasser hat wegen des letzteren Umstandes (dass nämlich der Tenor bisweilen unter den Bass geht, vgl. Takt 8 der in Rede stehenden Motette) auf ein sechzehnfüssiges bassirendes Instrument gesehen, welches diese Lieder (und ebenso die complicirteren Motetten) allezeit mitgespielt hat. Wenn der Chor dennoch das Stück verhältnissmässig am besten vortrug, so geschah es durch ein forcirtes Anstrengen der Kehlen, was, wie schon oben gesagt, auf die reine Ausführung der anderen im A capella-Stile geschriebenen Gesänge den nachtheiligsten Einfluss ausübte. — Das folgende Stück, Nr. 6, Recitativ und Arie »Verschtest du den Reichthum seiner Gnaden von Seb. Bach, wurde von Herrn Krause mit Orgelbegleitung des Herrn Prof. Haupt vortrefflich gesungen. — Hierauf folgte Nr. 7, ein fugirter Choral von Homilius »So gehst du nun mein Jesu hin« Das Stück ist in der bekannten Musikreitschrift Caecilia II S. 22 zu finden und ist wie alle Compositionen von Homilius ohne tieferen Gehalt; es ist aber immerhin sangbar und wohl ausführbar geschrieben und musikalisch richtig empfunden, und insofern machte es einen wohlthätigen Eindruck. — Nr. 8 des Programmes bestand aus zwei altböhmischen Gesängen für Chor gesetzt von C. Riedel. Die Wahl dieser Stücke war in so fern nicht glücklich zu nennen, als der Satz des Herrn Riedel oft zu unsanglich und zum Theil sogar recht barock ist. Der erste dieser Gesänge, ein Feldgesang der Taboriten, »Krieger des Herrn, Streiter für Gott«, klang daher sehr ungeschickt, so zum geflecht nicht allein die Sänger, sondern hauptsächlich der Bearbeiter Schuld war. Der zweite Gesang, ein Weihnachtslied, »Lasst Alle Gott uns loben«, war im Satz und in der Ausführung besser, nur dass Herr Riedel hier durch mehrere übel angebrachte Unisono-Gänge die oft wohlthuende Wirkung wieder aufhob. Ein Unisono in einem vierstimmigen A capella-Gesange kann ohne eine harte Instrumentalbegleitung klingt selten gut, am wenigsten aber in der Mitte eines Stückes (auch an Nr. 10 des Programmes, der Hauptmann'schen Motette, war dies recht auffällig). — Nr. 9. Duett »Der Herr ist der starke Held« aus Israel von Händel von Herrn Krause und dem Domsänger Herrn Schmock recht wirkungsvoll vorgetragen. — Nr. 10 machte uns mit einer Motette von M. Hauptmann bekannt »Nimm von uns, Herr Gott, alle unsre Sund'«, und Nr. 11 mit einem *Sanctus* aus einer Messe von Rossini. Hauptmann's Composition zeigt nicht viel Erfindung oder vocalen Wohlklang, war daher von geringer Wirkung. Sehr wirkungsvoll dagegen ist das Rossini'sche Stück, nur schade, dass demselben aus Versehen die Worte »*Sanctus Dominus Deus Sabaoth*« etc. untergelegt sind, sonst wurde dasselbe einen vortrefflichen Opernchor abgeben.

* **Augsburg**, Ende Januar 1871. Sr. Nachdem der hiesige Oratorienverein, vor wenigen Jahren vorübergehend durch die politischen Bewegungen des Kapellmeisters H. M. Schletterer begründet und erhalten, einige gefahrvolle Kämpfe um seine Existenz glücklich überstanden und mehrfache Angriffe seiner Gegner siegreich abgeschlagen hat, bot er in der jüngst abgelaufenen Concertsaison wieder manchen schönen Kunstgenuss durch die Wesenlichen zur Aufführung des Kunstverständnisses in hiesiger Stadt bei. Er brachte Augsburg dahin, unter den Namen der Städte von gutem musikalischen Klange eine Stelle beanspruchen zu dürfen; es sei daher auch hier der Raum vergönnt, in unparteiischer Würdigung seine jüngsten Leistungen zu allgemeinerer Kenntniss zu bringen. In seinem 24. Concerte am 9. Nov. vorigen Jahres, mit welchem eine von der vorhergehenden Saison restirende, durch Erkrankung des Dirigenten verursachte Schuld abgetragen wurde, kamen folgende Werke zu Gehör: Ouverture Op. 50 über den Dessauer Marsch von Friedr. Schneider; Hymne von Jos. Haydn für Chor und Orchester; drittes Concert (C-moll) Op. 37 für Pianoforte mit Orchester von Beethoven, gespielt von einem Dilettanten, Herrn Ph. Danzer; Adagio aus dem Violinconcerte Op. 41 für einstimmigen Männerchor und Orchester von Rietz; Triumphmarsch zu Tarpeja von Beethoven und dessen vierte Symphonie. Die Ouvertüre, ein frisches wenig gekanntes Orchesterstück wurde mit Precision und Schwung aufgeführt. Nachst ihr gelangen der Beethoven'sche Marsch und die beiden ersten Symphoniesätze, welche nur unter etwas unreiner Stimmung litten, während die nicht geringen Schwierigkeiten der beiden letzten Sätze nicht ganz bewältigt wurden. Das herrliche Clavierconcert von Beethoven kam leider nicht zur gewünschten und gebührenden Geltung, es wurde technisch recht gut und sicher, aber vom Orchester und Solisten mit erstaunlicher Kälte gespielt. Auch die eingelegte Cadenz von Moscheles war nicht sehr anziehend. Der Chor, diesmal nur sehr wenig beschäftigt, that seine volle Schuldigkeit, so dass die Hymne von Haydn, eine gedrungene, klangvolle Composition, von schönster Wirkung war, wogegen der nicht nur einstimmige, sondern fast auch einunisone Männerchor von Rietz durch das lange Ausspinnen des kurzen Gedichtes mit immerwährender voller Orchesterbegleitung etwas ermüdete. — Das 32. Concert des Oratorienvereins am 23. November war fast ausschliesslich der Beethoven'schen Kammermusik gewidmet. Es wurden dessen Sonate mit Violoncello (A-dur) Op. 69, 32 Variationen für Pianoforte (C-moll), Liederkreis »An die ferne Geliebte« Op. 98, Grosses Trio (B-dur Op. 97 und Schumann's »Spanisches Liederspiel« Op. 74 aufgeführt; allerdings ein reichhaltiges und anziehendes Programm, dessen bedeutende Aufgaben nur durch die Unterstützung namhafter auswärtiger Kräfte gelöst werden konnten. Den instrumentalen Theil wussten die Pianistin Frau Hallwachs-Heintz und die beiden Hofmusiker, die Herren Venzl und Werner von München, in gelungener Weise zu Gehör zu bringen; besonders entzückte Herr Werner durch seinen

Digitized by Google

herrlichen Ton auf dem Violoncello. Frau Haliwachs-Heintz, — ebemals Frl. Heintz, eine der besten Schülerinnen H. von Bulow's, nunmehr Gattin des bekannten Regisseurs Wagner'scher »Dramen«, Dr. Haliwachs, — hat selbstverständlich eine vollendete Technik und ein brillantes Spiel, lässt aber es Wärme und Auffassung Einiges zu wünschen übrig. Auch hatte dem letzten Satze sowohl der Sonate als des Trios ein etwas schnelleres Tempo gebührt. Die 33 Variationen waren unseres Erachtens die beste Leistung der Künstlerin. Der Liederkreis von Beethoven wurde von Herrn Karl Wallenreiter mit guter Auffassung vorgetragen, so dass der Künstler hierin als ein Mann Stockhausen's gelten kann. Seine Aussprache ist vollkommen deutlich, seine Stimme, ein hoher Bariton, jedoch nicht mehr in voller Frische, was übrigens schon mehrfach in d. Bl. auseinandergesetzt ist. Wie die hiesigen Nummern, erfreute sich das »Spanische Liederspiel« Schumann's allgemeinen sehr guten Ausführung und warmer Aufnahme. Es wirkte hierbei mit: die Damen Frl. von Stieber und Preiss vom hiesigen Stadttheater — die besten, ja fast die einzigen guten Kräfte desselben mit frischen, klangvollen, künstgebildeten Stimmen, — und die Herren Huber aus Würzburg und Hasselbeck aus München. Unter ihnen herrschten ein edler Wettstreit, indem sichtlich das ernstere Paar das letztere zu übertreffen suchte. Mit Recht mag jedoch Herrn Huber die Siegespalme zuerkannt werden, da er des Lied für Tenor entzückend sang, während Fräulein von Stieber, welcher ihre Partie fast schon zu tief lag, ihre Solopiece nicht so vollkommen zum Verständnisse brachte. Die ein eingehendes Studium erfordernde Clavierbegleitung zum »Liederkreis« und »Liederspiel« gab Herr Ph. Deuzer recht anschmiegend und verständnissvoll und verdiente damit gleichfalls lauten, aber jedenfalls gerechten Beifall. — Das folgende 32. Concert ward am 17. December abgehalten und selbstverständlich schon in Folge der Wahl dieses Tages zu einer Festfeier des 100jährigen Geburtstages Beethoven's bestimmt. Das Programm enthielt daher diesmal nur Werke dieses Meisters: die Ouvertüre »Zur Weihe des Hauses« und zu »Coriolan«, die Pastoralsymphonie, das Violinconcert, zwei patriotische Chore, das Opferlied und den elegischen Gesang für gemischten Chor, zwei Lieder für Baryton. Der Auswahl dieser Werke bei einem solchen Anlasse kann keine durchaus glückliche genannt werden; die Pastoralsymphonie dürfte einen zu idyllischen Charakter tragen, um als Festsymphonie so ganz am Platze zu sein; die beiden patriotischen Chöre aber enthalten als solche Gelegenheitscompositionen entschieden zu wenig von echt Beethoven'schem Geiste, um es Repräsententen seiner Vocalmusik gelten zu dürfen. Ueber die Durchführung dieses Programmes kann Referent leider nicht nach eigener Kenntniss berichten, muss sich daher begnügen, die Meinungen gleich sorgfältiger Obrzeugen anzuführen. Demnach wurden die Orchesternummern ziemlich gut wiedergegeben, wenn auch hie und da grössere Reinheit und Sicherheit, in der Coriolan-Ouvertüre etwas schnelleres Tempo zu wünschen gewesen wäre. Die Chöre wurden frisch gesungen, obwohl die Schwierigkeiten der Intonation in den »elegischen Gesange« nicht ganz überwunden wurden; das Tenorsolo im Opferliede sei lieber mit Stillschweigen übergangen. Die Lieder »*In questa tomba oscura*« und »Meeresstille« wusste der Bariton Hasselbeck aus München mit hübschen Stimmmitteln, guter Schule und sehr deutlicher Aussprache zu voller Geltung zu bringen. Den Glanzpunkt des Abends bildete der Vortrag des Violinconcertes durch den in diesen Blättern schon mehrfach gerühmten, an den schönsten Hoffnungen berechtigenden jungen Violinisten Florian Zabic, welcher hierdurch eine neue Probe seiner ausserordentlichen, keine Schwierigkeiten kennenden Technik und seiner gediegenen Auffassung abgelegt. (Schluss folgt.)

✱ **Bonn.** S. Am Samstag den 28. Januar fand das zweite Vocal- und Instrumental-Concert des Städtischen Gesang-Vereins in der Beethoven-Halle unter Leitung des Musik-Directors Herrn v. Wasielewski statt. Das Programm brachte im ersten Theile die Ouverture, Scene und Arie aus »Iphigenie in Aulis« von Gluck, vorgetragen von Herrn Ossenbeck aus Frankfurt, Concert (Nr. 7 E-moll) für Violine und Orchester von L. Spohr, vorgetragen von Herrn Hofkapellmeister J. Bott (Hannover) und verwebt. Variationen und Streichquartett von Mozart und Andante und Capriccio für Violine und Orchester, componirt und vorgetragen von Bott. Den zweiten Theil brachte Mendelssohn-Bartholdy's Ballade für Soli, Chor und Orchester »Die erste Walpurgisnacht«, mit den Solisten Fräulein Schreck, Herrn Josef Wolff aus Köln (Tenor) und Ossenbeck. Mozart's »*Ave verum*« war unstreitig die Perle des Abends. Sehr gut gingen die restlos einstudirten schweren Chöre in der Walpurgisnacht, ebenso auch im sehr verstärkten Orchester die Ouverture zu »Iphigenie« mit deren schliessender recitativischer Arie, zwar künstlerisch vorgetragen von Herrn Ossenbeck, der aber oft schon zu sehr Theaterreflexe herausstreben lässt und sich dadurch im Concertsaale schadet. Herr Wolff entzückte durch seine reiche, schöne und wohlgeschulte Stimme mehr, als das zu Uebertreibungen hinneigende mächtige Organ Ossenbeck's. Der Hof-Kapellmeister Bott ist ein Virtuos im vollen Sinne des Wortes; nur einmal, im sehr schönen gesanglichen Adagio des Spohr'schen Concertes zeigte es sich, dass der Mann auch fühlte, sonst schien er sich des Concert nur gewählt zu haben, um seine virtuosen Kunststückchen zur Geltung zu bringen. Sein eigenes Opus, ein Andante und Capriccio der allerfadesten Art, setzte diese »Schale der Geläufigkeit« nur weiter fort, überreich an Gedankenarmuth und leeren Phrasen. Und dennoch blendete er damit ein grosses Publikum, das nach der verbrauchtesten Schlussacadenz in leuten Beifall ausbrach. Dahin zielen je alle unsere heutigen Fingerhelden, die den wahren, echten Künstlane nur zerstören, nicht aber bilden. Wir wollen jedoch unseren Bericht nicht mit einem Tadel schliessen, sondern mit dem Ausdrucke der vollsten Anerkennung, die dem Musikdirector Herrn v. Wasielewski gebührt für die energische Einstudirung der schweren Chorsätzeke, die ihm manchen Schweisstropfen in edlem Pflichteifer gekostet haben, bis er die Sicherheit des Chores erzielt, und wir theilen auch unsererseits jetzt die in Nr. 6 d. J. schon ausgedrückte Hoffnung, dass Bonn einer musikalischen Blüthe entgegengeht. Wir setzen aber noch in den Herrn Musikdirector und in die Concertdirection des Vertrauen, dass sie unerschütterlich lamitten der geweitigen, die echte Kunst nur ruinirenden Strömungen, an dem wirklich Classischen festhelten, worn sie schon die Geburtsstätte des grossen Classikers verpflichtet.

✱ **Leipzig.** Das Programm zum 46. Gewandhaus-Concert am 9. Febr. bestand aus. 1. Toccata von Joh. Seb. Bach, instrumentirt von H. Esser. 2. Hymne nach dem 83. Psalm für weibliche Stimmen und Horle von Josef Rheinberger (zum ersten Male), die Harfe gespielt von Frl. Stör. 3. Suite für Violoncello, componirt und vorgetragen von Dr. Ferdinand Hiller aus Köln. 4. Zwei Gesange für weibliche Stimmen von Ferdinand Hiller (zum ersten Male). a. Nachtlied, b. Frühlingsgeistlied (echte Spielerei). 5. Ouvertüre zu Schiller's »Demetrius« von Ferdinand Hiller, zum ersten Male unter Direction des Componisten. 6. Symphonie Nr. 8 B-dur von Robert Schumann. — Am 11. Februar kamen in der Kemmermusik-Aufführung zum Vortrage: Serenade für Flöte, Violine, Viola von Beethoven; Quartett für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncello, Op. 133 von Ferdinand Hiller, zum ersten Male (wurde nach allgemeiner Bestätigung sehr kühl aufgenommen). Grosses Quartett für Streichinstrumente (D-moll) von Schubert (nachgelassenes Werk) und Gavotte, Sarabande und Courante für Pianoforte, von Ferd. Hiller componirt und vorgetragen. Es wirkten mit die Herren Ferd. Hiller, David, Röntgen, Hermann, Hegar und Berge (Flöte).

✱ [Die Pariser Kanone BEETHOVEN.] Wie man schon wiederholt in den Zeitungen sah, erhuten die Pariser sich eine Kanone aus den Einnehmen, welche die unter Pasdeloup's Direction im Odeon während der Belagerung gegebenen Concerte ergaben, und beschinssen derselben den Namen »Beethoven« zu ertheilen, um auf diese Art auch des Meisters Jubiläum zu feiern, und noch aus anderen Gründen. Jene Kanone ist in ihrer Art ein Meisterstück geworden, die nur am nächsten Orte (nämlich in statt »vor Paris) stand. Ueber ihre Wirkungen und Schussweiten sagt ein Bericht der Allgemeinen Militär-Zeitung: »Was diesem Geschütze scheinen schon am 30. November Granaten bis Argenteuil (dies habe ich aus dem Munde des dort befehligenden preussischen Majors gelingt zu sein, bald nachher eine solche bis Gistigny, nördlich und nahe dem Thore von Versailles, auch bis vor das Gitterthor gegen Ville d'Avray zu (dies ist weniger gewiss), ferner bis zum Aqnäduct de Meriy bei Louveciennes. Am 23. December soll ich selbst mit vielen anderen der besten Zangen eine solche bis hart östlich an den Hof Le Pecq, gegenüber St. Germain-en-Laye an der Seine, wohin schon einige Tage vorher eine gelangt war, fliegen und 30 Minuten nachher eine andere über die Seine ins Buschwerk am Ufer unter der Heide der Stadt, wo sie platzte. Es ist dies eine Entfernung von 8500 Metres = 28,300 badischen Fuss oder 40,300 Schritt, fast 4¼ deutsche Meile. Um dieselbe Zeit flog eine solche noch mehrere Tage hindurch Schritt über das Schloss Beauregard (östlich hailwegs an der Strasse zwischen Versailles und St. Germain). Dass sind wohl die grössten bis dahin vor Paris erreichten Schuss- oder eher Wurfweiten. — Hatten es die Pariser Musikfreunde zu einer zweiten Kanone gebracht, so würde ihr wahrscheinlich der Name »Händel« oder »Händels« (aber beliebe nicht »Handels!) beigelegt worden sein. Der Obercommendant der Pariser Freiwilligen-Artillerie heisst nämlich Oberst Victor Schölcher, und es ist dies derselbe Schölcher, welcher, als ein von Napoleon Vertriebener und Verbannter in England lebend, dort in englischer Sprache 1857 ein »*Life of Handel*« publicirte und sich eine fast vollständige Sammlung aller Ausgaben Händel'scher Werke anlegte. — Hoffentlich wird nicht eine zweite derartige Musiker-Keenne, sondern bald vielmehr etwas anderes fertig — der Friede.

Digitized by Google

ANZEIGER.

[23] Verlag von **H. Pohle**, Hamburg.

	Mk. Pf.
Bach, Joh. Seb., 6 Sonaten für das Violoncello mit Clavierbegleitung (nebst Fingersatz und Bogenstrich-Bezeichnung) versehen von Carl G. P. Grädener. 1. Heft. 3 Sonaten in G, Dmoll, C	4 —
Böie, Heinrich, Op. 21 und 22. 10 Lieder für die Jugend für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte	— 27½
—— Op. 23. 3 Lieder für eine Alt- oder Baritonstimme mit Begleitung des Pianoforte	— 17½
Grädener, Carl G. P., Op. 38a. 3 Marienlieder für 4 Frauenstimmen a capella (2 Soprane und 2 Alte) . . . Partitur	— 7½
Stimmen	— 10
Kölling, Adolph, Op. 2. Sonate für Clavier und Violine	2 —
Kölling, Charles, Op. 96. „Le papillon d'amour," Morceau de Salon pour Piano	— 45
—— Op. 97. Caprice heroique, pour Piano	— 45
—— Op. 98. „La vivandière," Impromptu brillant pour Piano	— 20
—— Op. 99. „La cavalerie allemande," Caprice militaire	— 20
—— Op. 105. „Le désir ardent." Fantaisie élegante p. Piano	— 17½
—— Op. 107. „La belle Bohémienne," Morceau de Salon alla polacca pour Piano	— 17½
—— Op. 106. „Das Pfiffikin." Quartett für Männerchor. Partitur	— 7½
Stimmen	— 10
Krug, D., Op. 270. „Le Désir." Fragment de Salon p. Piano	— 45
—— Op. 272. Nr. 1. „Ungarische Weisen" nach Josef Panny jr. fürs Pianoforte bearbeitet	— 45
—— do. Nr. 2. do. — do.	— 45
—— Op. 273. Fragmentarische Improvisationen am Pianoforte, als Anleitung zum Präludiren und freien Fantasiren	— 22½
Kuntze, C., Op. 170. „Die sterbenden Reiter in Frankreich." (Gedicht von E. Fürste.) f. eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte	— 10
Lubeck, J. H., Introduction & Adagio f. Cello { mit Orchester	2 —
{ mit Clavier	— 25
Lubeck, Louis, Op. 1. 2 Feuillets d'Album pour Violoncelle avec accompt. de Piano	— 25
—— Op. 2. Nocturne p. Violoncelle avec accomp. de Piano	— 20

[24] Soeben erschien:

Hymnus zum Friedensfest 1871.

Deutschlands Hochzeitstag

Gedicht von **Hermann Hoffmeister.**

Für **Männerchor** und **Bass-Solo** mit Instrumental-Begleitung: 1 Flöte, 2 Clarinetten in B, 2 Fagotts, 2 Hörner in Es, 2 Trompeten in Es, Pauken, 1 Bassposaune oder Pianoforte

componirt von

Wilhelm Tschirch Op. 76.

Partitur mit untergelegtem Clavierauszug . . . Pr. 17½ Ngr.
Singstimmen . . . . . Pr. 10 Ngr.
Instrumentalstimmen . . . . . Pr. netto 25 Ngr.

Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen.
Leipzig. **C. F. W. Siegel's** Musikalienhandlung
(R. Linnemann).

[25] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Franz Schubert
Grosse Messe (in Es)
für Chor und Orchester.

Partitur 7⅓ Thlr., Clavier-Auszug 5 Thlr., Orchesterstimmen 6⅔ Thlr., Chorstimmen 2 Thlr.

[86] **Novitäten-Liste Nr. 2. 1871.**

Empfehlenswerthe Musikalien

publicirt von

J. Schuberth & Co. in Leipzig und New-York.

	Mk. Pf.
Field, John, 18 Nocturnes f. Pianoforte revidirt von Fr. Liszt und K. Klauser in Octav mit Portrait. geh.	1 —
do. in Prachtband	1 15
Fradé, Charles, Op. 35. Tambour Battant. 2ième Serenade militaire pour Piano	— 10
Frey, Michael, Nord oder Süd. Ein Sängergruss für Männerchor. Partitur und Stimmen	— 15
Goldbeck, Rob., Op. 62. Trois Etudes instructives p. Piano. Nr. 1. La Tremblante 10 Ngr. Nr. 2. La Vibrante 7½ Ngr. Nr. 3. L'Heroique 10 Ngr. Nouvelle Edition corrigée.	
Hoffmann, Ed., L'Oiseau Moqueur (Der Spottvogel). Grande Paraphrase de Concert pour Piano	— 15
Krebs, Mary, Portrait in Lithographie. 4°.	— 10
Kücken, Friedr., Op. 12. Nr. 2. Sonate für Pianoforte und Violine in D dur	1 15
Landrock, Gust., Op. 23. Romanze für Pianoforte	— 7½
Liszt, Fr., Benedictus aus der ungarischen Krönungs-Messe für Pianoforte zu 4 Händen	— 12½
—— Offertorium	— 10
Loh, Otto, Op. 60. Sechs einfache Chöre für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Partitur und Stimmen	1 —
Pfughaupt, Festmarsch von E. Lassen für Pianoforte zum Concertvortrag bearbeitet	— 15
Reubke, Julius, Scherzo für Pianoforte. 2. revidirte Ausgabe von Otto Reubke	— 15
Schmitt, Jac., Op. 208 und 209. Acht instructive Sonatinen für Pianoforte zu 4 Händen, neue revidirte mit Fingersatz versehene Ausgabe von K. Klauser. Nr. 1. C dur. Nr. 2. F-dur. Nr. 3. G dur.	— 12½
Terschak, A., Op. 94. Feldblumen. 6 Lieder ohne Worte für Flöte und Pianoforte	1 10
Violinschule von Rode, Krentzer u. Baillot. Dritte revidirte mit Uebungs-Beispielen und engl. Text versehene Ausgabe von J. Schuberth. eleg. geh.	2 —
Volckmar, W., Dr., Op. 225. Concert-Variationen und Fantasie über Star spangled Banner, für Orgel	— 15

[87] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

RONDO
(A dur)
für das Pianoforte
componirt von
JOSEPH HAYDN.
Pr. 12½ Ngr.

ADAGIO
(E dur)
für das Pianoforte
componirt von
Franz Schubert.
Pr. 12½ Ngr.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 22. Februar 1871. **Nr. 8.** VI. Jahrgang.

Inhalt: Anzeigen und Beurtheilungen (Joseph Haydn, Salve Regina. — Jos. Müller, Die musikalischen Schätze der königlichen und Universitäts-Bibliothek zu Königsberg in Pr. Aus dem Nachlasse Friedrich August Gotthold's). — Zur Erlkönig-Literatur. — Berichte, Nachrichten und Bemerkungen. — Berichtigung. — Anzeiger.

Anzeigen und Beurtheilungen.

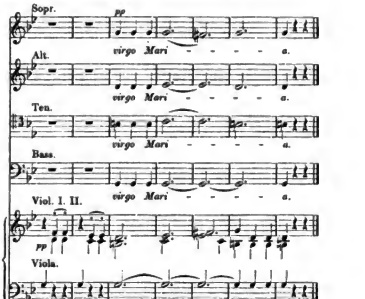
Salve Regina für Chor und Solostimmen mit Begleitung von Streichorchester und Orgel oder Hoboen und Fagotten componirt von **Joseph Haydn.** Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. Partitur 1½ Thlr. Clavierauszug 1½ Thlr. Orchesterstimmen 1½ Thlr. Singstimmen à 5 Sgr.

Ein echter Haydn. Eine feine Instrumentalumkleidung hüllt wie dichtes Laubwerk den Gesang ein; ja dieser ist ganz untrennbar von der Begleitung und eigentlich nur eine Verstärkung derselben. Der Gesang an sich wird dadurch sehr unselbständig, bildet aber mit den Instrumenten einen kunstvoll verwachsenen Tonsatz. Die Tonart ist G-moll, der Gesang der vier Solostimmen beginnt aber mit dem Es dur-Accord, welcher sich durch die übermässige Sexte *cis* nach dem Quartsextaccord und dann erst nach dem Durdreiklang auf *d* wendet, eine Haydn'sche Lieblingswendung, welche im Laufe des Stückes noch zweimal wiederkehrt. Vier Geigen machen so etwas allerdings besser, reiner und wohlklingender, als vier Sänger. Aber das ist bei Haydn durchgehende der Fall. Nicht nur der Eingang, auch der Ausgang des Gesanges ist nach Art und Geist ganz geigenmässig; das Saitenquartett ist der Führer, das Gesangsquartett der Geführte. Man sieht es an diesen sieben Takten, welche den Schluss des kleinen Werkes bilden:

(Notenbeispiel siehe nächste Spalte.)

Aber alles was ans Haydn's Feder kommt, ist in sich so harmonisch und echt musikalisch, dass es für Aufführende wie für Zuhörer gleich genussreich bleibt. Das genannte Werk, welches sich bei seinem geringen Umfange überall bequem einfügt, sei also unseren Singvereinen bestens empfohlen. —

Noch einige mehr äusserliche Bemerkungen über dieses *Salve Regina* mögen hier stattfinden. Die vorliegende Ausgabe lässt uns über mehrere Dinge im Unklaren. Zunächst darüber, ob dieses die erste Partiturausgabe des Werkes ist. Soviel wir wissen, lag dasselbe bisher nur in einem schon 1806 bei Breitkopf & Härtel erschienenen Clavierauszuge gedruckt vor (siehe Gerber, Neues Lexicon a. Haydn 563). Sodann fehlt jede Angabe über die Zeit der Entstehung dieser Composition. Es ist jedenfalls dieselbe, welche Haydn in einem Verzeichnisse seiner Werke selber als »4 *Salve Regina* a 4 *Voci*« (Gerber ibid. 593), und Gerber an einer anderen Stelle (Col. 562) als »*Salve Regina* aus G moll, Partitur Manuscript« bezeichnet, denn von zwei Stücken dieser Art findet sich keine Nachricht. Aber wann entstand dieses Werk? Hierüber geben uns jene drei Citate noch keine Auskunft. Indess an einem anderen Orte in der



reichen, nur etwas ungeordneten Materialiensammlung Gerber's finden wir die Notiz: »2) ein prächtiges *Salve Regina* mit einer obligaten Orgel, in Manuscript, von 1784« (Altes Lexikon s. Haydn 642), und damit haben wir jedenfalls was wir suchten. Eine kleine Bemerkung auf der neuen Ausgabe »componirt i. J. 1784« wäre also dankenswerth gewesen. Auch ist unsere Meinung, dass, wenn Haydn für nöthig hielt, das Werk als ein vierstimmiges zu bezeichnen, der Titel der neuen Edition dieselbe Angabe enthalten sollte.

Nicht nur der Alt, sondern auch der Tenor ist hier bei der Partiturausgabe (wie in manchen neuen Publicationen) im Violinschlüssel geschrieben, also eine Octave tiefer zu lesen. Dass ein solches Verfahren selbst bei Partituren empfehlenswerth sei, davon werden wir uns erst dann überzeugen können, wenn man aus den modernen Instrumentalpartituren die buntscheckigen Bezeichnungen für die verschiedenen Instrumente nach Tonart, Stimmung etc. aufgiebt. So lange man aber diese beibehält, sollte wenigstens, meinen wir, *ir* harmlose und so höchst nützliche Tenorschlüssel seinen Platz behalten, äussersten Falles aber durch den Bassschlüssel, nicht durch den Violinschlüssel ersetzt werden.

Digitized by Google

Wie der Titel besagt, haben wir hier »Begleitung von Streichorchester und Orgel oder Hoboen und Fagotten«, was der Partitur nicht genau entspricht, weil es ein obligater Orgelpart ist, welchen der Componist beigefügt hat. Gerber's Ausdruck »mit einer obligaten Orgel« giebt also das Richtige, und es wäre wünschenswerth gewesen, denselben für den neuen Titel zu verwerthen. Dass die Oboen und Fagotten neuerer Zusatz sind, erräth man zwar aus dem etwas kleineren Drucke dieser Worte und der Bemerkung »In Ermangelung der Orgel Hoboen und Fagotten«. Aber sollte Jemand diese Bemerkung für eine von Haydn selber herrührende ansehen, so hat die neue Ausgabe wenigstens nichts gethan, um einem solchen Irrthume vorzubeugen. Die Orgel ist übrigens so gehalten, dass sie durch Oboen und Fagotte sehr gut ersetzt werden kann. Unser Wunsch erstreckt sich nur darauf, das, was dem Autor gehört, von dem, was der Herausgeber beigefügt hat, zweifellos deutlich unterschieden zu sehen. Und hierbei müssen wir unsere Wünsche schliesslich in dem Satze zusammen fassen: Ausgaben älterer Werke von bereits verstorbenen Meistern sollten nie ohne den Namen eines Herausgebers erscheinen.

Stich, Druck und Correctur sind vorzüglich. *Chr.*

Die musikalischen Schätze der königlichen und Universitäts-Bibliothek zu Königsberg in Pr. Aus dem Nachlasse **Friedrich August Gotthold's.** Nebst Mittheilungen aus dessen musikalischen Tagebüchern. Ein Beitrag zur Geschichte und Theorie der Tonkunst von **Jos. Müller.** Bonn, bei Adolf Marcus. 1870. *Zweite Lieferung*, Seite 169—431. 4°. Preis 3 Thlr.

Die vorliegende, schon vor zwei Monaten erschienene zweite Lieferung bestätigt im reichen Maasse die Erwartungen, welche durch die erste Lieferung (deren Besprechung in Nr. 48 Seite 141 des vorigen Jahrganges der geehrte Leser vergleichen wolle) erregt wurden. Und wir haben noch die besonderе Freude wahrzunehmen, dass alle seither erschienenen Besprechungen dieses Werkes mit der unsrigen, was die günstige Beurtheilung desselben anlangt, durchaus übereinstimmen. Einer dieser Recensenten möge denn auch heute an unserer Statt hier reden. Wir wählen dazu die gediegene selbständige Beurtheilung, welche das genannte Werk soeben durch Herrn Dr. Spitta in den Göttingischen gelehrten Anzeigen Stück 4 vom 25. Januar S. 128—138 gefunden hat.

»Es liegt hier eine bibliographische Arbeit vor, welche in ihrer Art so vortrefflich ist, dass sie nicht nur dem kleinen Kreise der musikalischen Historiker, sondern überhaupt allen, welche sich für Bücherkunde interessiren, nicht angelegentlich genug empfohlen werden kann.« Die in der genannten Bibliothek lange verborgen gelegenen »Schätze genau aufzunehmen und in einem streng methodisch angelegten Werke weiteren Kreisen zur Kenntniss zu bringen, war ein höchst verdienstliches, aber auch schwieriges Werk. Verdienstlich, weil, so wenig es glaubhaft scheint, doch auf dem Gebiete musikalischer Wissenschaft noch keine einzige derartige Arbeit existirt, man sich im günstigsten Falle mit unvollständigen oder dilettantischen Publicationen behelfen muss, meistens aber sich ein Jeder auf die eigene Thätigkeit angewiesen sieht. Schwierig hingegen, indem schon im Allgemeinen bibliographische Arbeiten zu den mühseligsten, Zeit und Kosten raubendsten Dingen gehören, welche bei stets sich gleich bleibendem Fleisse auch ein nicht geringes Maass von Special-Kenntnissen voraussetzen, sodann aber, weil dem Verfasser, abgesehen von allerhand äusseren Hindernissen, so gut wie keine Vorarbeiten scheinen vorgelegen zu haben. Nur ein Drittel der Gotthold'schen Musikalien war nach und nach inventarisirt und in Kataloge eingetragen, alles Uebrige nur mit Nummern versehen und von Herrn Professor Hopf alphabetisch geordnet. Der gewissenhafte Arbeiter durfte es sich nicht verdriessen lassen, so viel wie möglich alle Titel und die übrigen typographischen Merkmale der Bücher selbst aufzunehmen. Nur bei einem kleinen Theile der bereits inventarisirten Werke war der Verfasser durch ausserhalb der Sache liegende Umstände genöthigt, sich auf die nicht immer genaue schon vorhandene Zettelaufnahme zu verlassen. Er hat aber endlich auch noch alle übrigen Musikalien der königlichen und Universitäts-Bibliothek in den Kreis seiner Arbeit gezogen, so dass nun der gesammte musikalische Reichthum jener öffentlichen Anstalt vor dem wissenschaftlichen Publikum, und zwar in mustergültiger Weise ausgebreitet wird.«

»Das ganze Werk soll drei Abtheilungen umfassen, von denen jetzt zwei in ebensoviel Lieferungen vollständig vorliegen und die dritte, wie wir hören, der Vollendung nahe ist. Die erste Abtheilung verzeichnet und beschreibt die Sammelwerke, die zweite dagegen die Werke der einzelnen Tonsetzer und zwar, wie billig, auch so weit sie sich in den Sammlungen finden. Nach einer Vorbemerkung auf S. 1 ist dies Verfahren uneingeschränkt durchgeführt, dagegen bemerkt der Verfasser in der Vorrede, es seien »fast« alle Compositionen der Sammlungen auch unter den einzelnen Tonsetzern angegeben. Diese beiden Aussprüche decken einander nicht. Referent glaubte zuerst, es solle sich die Einschränkung auf die anonymen Compositionen der Sammelwerke beziehen; aber diese sind, mit Ausnahme einiger handschriftlichen Collectionen, sorgfältigst auf S. 430—432 verzeichnet. Hingegen fehlen die Werke wirklich genannter Componisten aus Nr. 92 und 498, worüber später noch ein Wort. Es wäre darum hier wohl ein etwas präciserer Ausdruck wünschenswerth gewesen, oder die Angabe des Princips, nach welchem verfahren ist.«

»Die Werke der ersten Abtheilung sind unter die fortlaufenden Nummern 1 bis 527 gestellt, doch so, dass diese bei verschiedenen selbständigen Bänden eines Werkes wieder Unter-Nummern zu lassen, die dann durch eingerückten Satz gekennzeichnet werden. Die stetige Nummernreihe, aus deren Länge man sich schon einen annähernden Begriff von der Reichhaltigkeit der Gotthold'schen musikalischen Bibliothek machen kann, gliedert sich nun aber wieder in I. Tonwerke für die Kirche, und II. Tonwerke für das Haus. I enthält: A. Vermischte, B. Magnificat, C. Missae, D. Cantiones sacrae (unter welchem Namen alle übrigen für Sängerchöre bestimmten kirchlichen Vocal-Compositionen zusammengefasst werden), E. Choral-Sammlungen; II umfasst (auch hier laufen die Buchstaben weiter): F. Tonwerke für Gesang, G. Tonwerke für Instrumente. Jede einzelne Abtheilung weist, wo es nöthig ist, zuerst die Drucke, dann die Manuscripte auf. Bei dieser Anordnung hat sich der Verfasser ganz richtig durch das ihm vorliegende Material leiten lassen. Der Bibliograph geht immer von Aussen an die Sache heran, der Inhalt der Bücher kümmert ihn zunächst nur so weit, als derselbe ihre Aussenseite bestimmt, und darum hat er sich auch nicht an allgemeine philosophische Distinctionen zu kehren. Ob eine Anordnung angemessen ist, dies ergiebt sich immer sofort, wenn der vorhandene Stoff sich mühelos in die dafür construirten Fächer einfügen lässt. Des Verfassers Classificirung besteht diese Probe vollkommen; die Unterscheidung zwischen Tonwerken für die Kirche und solchen für das Haus ist zwar nicht aus dem Wesen der Musik geschöpft, aber für den vorliegenden Fall durchaus passend. Man wird es freilich nur in den seltensten Fällen finden, dass nicht hier und da ein Werk aus dem gemeinsamen Rahmen herauszutreten suchte, aber die Art, es trotzdem darin zu befestigen, kennzeichnet dann auch wieder den geschickten Arbeiter. Findet man z. B. unter den Gesangs-Tonwerken für das Haus (II. F. 433) Friedrich Bellermann's Ausgabe der

Digitized by Google

Hymnen des Dionysius und Mesomedes, und weiter unten (450) Weitzmann's Geschichte der griechischen Musik mit alt- und neugriechischen Melodien als Beilage, so gehören zuverlässig solche Sachen nicht zur Hausmusik. Indem aber der Verfasser die Nummern 405—471 mittelst der Ueberschrift: »Jugend- und Volksliedera zu einem besonderen Ganzen zusammenfasste, erweiterte er in gewandter Weise den engen Gesammt-Titel, und die vorhin widerstrebenden Elemente erweisen sich jetzt als zugehörig. Bei solchen Kunstgriffen stellt sich dann zuweilen die Nothwendigkeit heraus, dasselbe Werk mehre Male zu verzeichnen; dies hat der Verfasser gethan bei Reissmann's Geschichte des deutschen Liedes, Cassel 1861, die unter 383 und 454 a erscheint. Doch liegt gerade hier kein zwingender Grund vor: wenn einmal geschichtliche und theoretische Werke, in welchen Compositionen vorkommen, in einen besonderen Anhang verwiesen werden sollten, wie das S. 72—74 geschehen ist, so war auch für das genannte Werk hier der richtigste Platz, ebenso wie für Weitzmann's Geschichte der Musik, und Kiesewetter's »Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges« (374). Etwas misslich wird die Sache nur bei den Choral-Vorspielen 497 — 499, den Concerten 507 und den Symphonien 516 a und 516 b (S. 424 und 425), denn hier ist absolut keine Beziehung zur Musik des Hauses mehr vorhanden; allein es ist klar, dass wegen einziger sechs Nummern nicht das ganze Gebäude umgeändert werden konnte, und wenn irgendwo, so gilt bei derartigen Arbeiten der Grundsatz: a potiori fit denominatio. *) Dass die Sammlungen 1—3, welche kirchliche und weltliche Stücke vermischt enthalten, der gegliederten Hauptmasse voranngeschickt werden, ist ebenfalls gut arrangirt.«

»Was die typographische Beschreibung der einzelnen Nummern betrifft, so wird jedesmal der vollständige Titel mitgetheilt und es folgen in kleiner Schrift die Bemerkungen dazu. Alle eigenen Aufnahmen des Verfassers, und dies sind wie bemerkt bei weitem die meisten, sind von wünschenswerther bibliographischer Genauigkeit. Nachträge suchen auch die geringen Lücken noch anszufüllen. Die Druckart der Titel hat die Verzierungen nachgeahmt, so weit es möglich, im übrigen werden sie genau beschrieben; die Abkürzungen sind natürlich nicht aufgelöst, wie das für den vorliegenden Zweck das Richtige ist, während man sie überall da auflösen wird, wo es sich mehr um den Inhalt, als um die äussere Erscheinung und deren specielle Merkmale handelt. Dass die Orthographie nirgends geändert ist, versteht sich ebenfalls von selbst, ebenso dass der Wechsel zwischen deutschen und lateinischen Lettern stets streng gewahrt wurde; aber auch die verschiedenen Formen ein und desselben Buchstabens, z. B. des r, sind gewissenhaft beachtet, und die Scheidungslinien der Zeilen stärker oder schwächer gezogen, je nachdem die Zeile nach Abschluss eines Wortes oder innerhalb desselben aufhört. Die Anordnung in Aufzählung der Sammelwerke ist chronologisch; das Erscheinungsjahr, oder die ungefähre Erscheinungszeit ist jedesmal vor den Titel gesetzt, in eckige Klammern eingeschlossen, ein Verfahren, was ebenso sehr für den Ausarbeitenden zur Selbstüberwachung dient, als dem Leser einen schnell zu gewinnenden, interessanten Ueberblick gewährt. Bei neueren Musikalien ist das Fehlen des Editions-Datums einigermassen durch Angabe der Verlagsnummer zu ersetzen, was der Verfasser sich nicht hat entgehen lassen. Uebrigens steht Sammlung 8 nicht an richtiger Stelle, da sie im Anfange dieses Jahrhunderts erschien. In gleicher Weise eingeklammert steht hinter jedem Titel die Bibliotheks-Signatur, die fehlenden findet man, soweit Referent beobachtet hat, sämmtlich nachgetragen auf S. 431.«

»Der ersten Abtheilung sind ein Namen- und ein Titel-Register angefügt. Ersteres dürfte, um der zweiten Abtheilung nicht vorzugreifen, nur die Sammler und Herausgeber enthalten, nicht aber die Autoren der in den Sammlungen enthaltenen Compositionen, und diesen Grundsatz hat auch der Verfasser durchzuführen wollen. Hierbei musste er natürlich, wenn zwei Personen nach oder neben einander an der Herausgabe eines Werkes thätig waren, beide nennen, wie bei 236 und 521 (das Register hat bei »Scholz« durch Druckfehler 520); in Fällen aber, wie bei der »Psalmodia« des Lucas Lossius von 1561 (145), erscheint die Nennung des Cantors Johann Bertram, welcher einige musikalische Beiträge zu dem Werke lieferte, nicht gerechtfertigt, denn der Herausgeber war Lossius allein, und gegen die dem Register vorausgeschickte Bemerkung des Verfassers kehrt auch Bertram in der zweiten Abtheilung wieder. Einer ähnlichen Inconsequenz begegnete Referent unter Balthasar Münter's geistlichen Liedern (159), deren erste Sammlung Melodien von verschiedenen Componisten enthält, während zu der zweiten alle Melodien von Johann Christoph Bach geliefert sind; aber dieser Umstand genügt doch nicht, um ihn auch als Mit-Herausgeber zu bezeichnen — in der zweiten Abtheilung ist unter seinem Namen die Münter'sche Sammlung ganz richtig aufgeführt. Bei Werken, welche den Herausgeber gar nicht nennen, wie 145, wäre es vielleicht passend gewesen, nur den Verleger im Register namhaft zu machen.«

»Die zweite Abtheilung umfasst, wie schon bemerkt, in alphabetischer Reihenfolge die Tonsetzer und ihre Werke, und zwar letztere in grösster Vollständigkeit, indem auf die im Drucke erschienenen, im Originale oder in Abschrift vorhandenen, und die in Sammlungen aufgenommenen Compositionen gleichmässig Bedacht genommen ist. Der Reichthum, welcher sich hier erschliesst — die Abtheilung erstreckt sich von S. 79 bis 431 — ist erstaunlich, und man darf ohne weiteres behaupten, dass die Königsberger Bibliothek durch die Klarlegung dieser wahrhaften »Schätze« um ein Bedeutendes an Werth und Ansehen steigen muss. Dazu bilden den grössten Theil werthvolle und werthvollste ältere Drucke und Manuscripte, wenn auch einiges Unbedeutende mit unterläuft, was aber Müller mit derselben bibliographischen Treue beschreibt, wie das interessanteste Unicum, und mit Recht. Den Beschreibungen hat er meistens noch werthvolle literarische Nachweise hinzugefügt. Wer nur entfernt weiss, mit welch peinlicher Sorgsamkeit ein Druck überwacht werden muss, welcher fünf bis sechs Schriftsorten in unabhässiger Mischung zu verwenden hat, und dann die subtile Ausführung des in Rede stehenden Werkes betrachtet, wird dem Verfasser reichliches Lob nicht versagen können. Begreiflicher Weise fallen bei einer so grossen und complicirten Arbeit immer noch einige Irrungen vor, ja diese sind unter Umständen geradezu unvermeidlich. Hiervon ein Beispiel. Gotthold besass ein in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts in oder in der Umgebung von Weimar geschriebenes

*) Selbst die Instrumentalmusik bis etwa in den Anfang des 18. Jahrhunderts folgt der allgemeinen Scheidung nach Kirche und Haus (Camera) so sehr, dass selbst noch Corelli Op. 4 und 3 seiner Trios für die Kirche, Op. 2 und 4 für die Camera bestimmte; also ganz dasselbe Verhältniss, wie bei Motetten und Madrigalen. Mit den Hauptwerken Kirche und Haus oder (vielleicht besser) Gesellschaft und Weltlich könnte man demnach bis 1700 so ziemlich ausreichen, nur die theatralische Musik würde einen besonderen Platz beanspruchen. Herr Dr. Spitta ist aber wohl mit uns der Meinung, dass für eine allgemeine Aufnahme der musikalischen Schätze früherer Zeiten jene für die heutige Praxis und Anschauung veralteten Bezeichnungen nicht mehr als Hauptbestimmungen brauchbar sind, denn es würde doch sonderbar aussehen und C. F. Becker's Künstelei noch überbieten, wenn man die Facher nicht so einzurichten wüsste, dass z. B. die vier Sonatenwerke von Corelli beisammen bleiben. Fragen dieser Art könnten eine grosse praktische Bedeutung gewinnen, wenn einmal musikalische Sammlungen wie die Berliner in einem gedruckten Kataloge zur Aufnahme kämen. Chr.

Digitized by Google

Buch mit Choralvorspielen thüringischer Orgelmeister, oder solchen, die mit diesen in Zusammenhang standen. Dieselben pflegten sich zur gegenseitigen Erkennung der jedesmaligen Autorschaft in Betreff eines Orgelstücks nur der Anfangs-Buchstaben ihrer Namen zu bedienen. So ist J. S. B. = Johann Sebastian Bach, D. B. = Dietrich Buxtehude, J. H. B. = Joh Heinrich Buttstedt, A. A. = Andreas Armsdroff, T. K. = Tobias Krebs u. s. w. Gotthold löste in der Titelaufschrift seines Buches die meisten Chiffren richtig auf, G. K. aber hielt er für Gottfried Krause, während es der Hallesche Organist Gottfried Kirchhoff ist. Müller copirt seiner Aufgabe getreu Gotthold's Titelaufschrift (§99) und ebenso consequent führt er in der zweiten Abtheilung (S. 232) Krause unter den einzelnen Tonsetzern auf. Er hat beide Male recht gehandelt, und doch ist das angestrebte Resultat: der Nachweis einer Composition Krause's verfehlt, aber aus Gründen, die ausserhalb seines Arbeitskreises lagen. — Es ist auch nur zu billigen, wenn Müller bandschriftliche Bemerkungen, welche Gotthold in die Bücher eintrug, mittheilt: sie dienen zur Charakteristik des Besitzes sowohl wie des Besitzers. Soweit Referent jedoch selber prüfen konnte — was ihm aber erst durch die Müller'sche Arbeit möglich war — enthalten diese Notizen manche Unrichtigkeiten, die oft auf Flüchtigkeit hinweisen, was freilich bei einer so gewaltigen Bibliothek leicht begreiflich ist. In eine Partitur von Motetten (M. 92) hat er bemerkt: »Diese Sammlung — enthält — mehrere treffliche Stücke, unter anderm auch von Seb. Bach.« Aber nicht von J. S. Bach aus Leipzig, sondern von G. S. Koch, Org. Loebn. sind Motetten darin, ausserdem einige von Ph. Emanuel Bach. In einer von Gotthold selbst geschriebenen Sammlung von Instrumentalstücken, meist Orgelcompositionen, (M. 498) ist fol. 11 von ihm ein Stück so überschrieben: »Trio von Goldberg«; der Name soll »Goldberg« heissen, dies war ein aus Königsberg gebürtiger Schüler Seb. Bach's, und seiner Zeit ein so grosser Virtuose, dass sein Lehrer für ihn die berühmten 30 Variationen (die sogenannten Goldberg'schen) schreiben konnte. Das bewusste Trio aber ist von Bach selbst (s. Ausg. der Bach-Gesellsch. IX, 231 ff.), und Gotthold lag ohne Frage eine von Goldberg gefertigte Copie desselben vor. Müller hat gegen sein sonstiges Verfahren die Componisten der beiden genannten Sammlungen in der zweiten Abtheilung nicht aufgeführt, was Referent schon oben andeutete. Während aber zuvor durch »strenge Folgerichtigkeit ein Irrthum entstand, so ist hier durch Unterlassung derselben wenigstens das effectiv Verkehrte verhütet.«

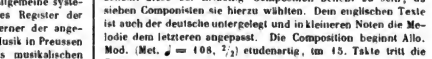
»Die letzte Abtheilung wird, nach der Vorrede zu schliessen, einen nicht minder reichen und interessanten Inhalt bieten, als die erste und zweite: sie soll enthalten. eine Uebersicht der theoretischen und historischen Werke, eine allgemeine systematisch-historische Uebersicht, alphabetisches Register der Musikdrucker, Buchhändler und Druckorte, ferner der angegebenen Dichter, Beiträge zur Geschichte der Musik in Preussen und schliesslich Mittheilungen aus Gotthold's musikalischen Tagebüchern. Auch ein kurzer Lebensabriss Gotthold's und Notizen über die Entstehung seiner Bibliothek sind noch versprochen. Wird sich hiermit der Titel des Werkes, nach welchem dasselbe ein Beitrag zur Geschichte und Theorie der Tonkunst sein soll, in der beabsichtigten Weise erst mit Abschluss des Ganzen erfüllen, so muss man doch auch jetzt schon sagen, dass hier noch ganz etwas Anderes geboten wird, als ein blosses Instrument zur Förderung historischer Studien. Wer auf die rechte Weise zu lesen versteht, kann hier Belehrung und Genuss in solcher Fülle finden, dass, wenn Ph. Wackernagel von seiner Bibliographie des deutschen Kirchenliedes sagen konnte, sie sei latente Geschichte, der Verfasser diese Behauptung mit demselben Rechte für sein Buch in Anspruch nehmen kann. Er hat eine Leistung hingestellt, die ihm bei allen wissenschaftlich gesinnten Männern eine dauernde Anerkennung sichert. Philipp Spitta.«

Als ein Beispiel, wie nützlich bei solchen Werken nicht nur die Genauigkeit nach Buchstaben, sondern selbst nach Schreibweisen ist, führen wir zwei auf S. 325 beschriebene Werke von Heinrich Schütz an. Der Verfasser behauptet, seine Vorlage sei das eigenhändige Manuscript des grossen Meisters gewesen, und da ich zufällig aus Originalhandschriften mit der Schreibart desselben vertraut bin, so überzeugte mich schon die Orthographie der hier mitgetheilten Auf- und Beischriften, dass jene Behauptung vollständig begründet ist. —

Zum Schlusse noch eine Berichtigung persönlicher Art. In der Anzeige der ersten Lieferung a. a. O. S. 144 war gesagt, ein früherer »Vorgesetzter« des Herrn Verfassers sei demselben bei seiner Arbeit hinderlich gewesen, was den Herrn Oberbibliothekar Prof. C. Hopf zu falscher Auffassung verleitete, da er sich als alleinigen Vorgesetzten ausgab. Nicht der genannte Herr Oberbibliothekar hat das Werk behindert, vielmehr durch Nachträge bis zum Erscheinen der ersten Lieferung unterstützt, was der Verfasser im Vorworte auch anerkennt. Jene Störungen einer preiswürdigen wissenschaftlichen Thätigkeit aber hat man auch noch nach dem Erscheinen der ersten Lieferung von Königsberg aus fortzusetzen gesucht und würden wir dieselben hier gebührend gewürdigt haben, wenn nicht inzwischen der Tod auf seine Weise Frieden gestiftet hätte. *Chr*

Zur Erlkönig-Literatur.

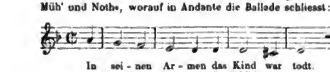
An einem anderen Orte (vergl. die Anmerkung unter Beethovenians III, in Nr. 6 dieser Zeitung, Spalte 87) wurde eine Zusammenstellung der Erlkönig-Compositionen versucht, die daselbst die Zahl 35 erreichen; zu diesen tritt dann der in derselben Nummer erwähnte Beethoven'sche Entwurf hinzu. Auch eine englische Componistin versuchte sich und in einzelnen Stellen gar nicht ohne Geschick an dieser Ballade; es ist Mrs. Mounsey Bartholomew. Der Titel lautet: The Erl King, Der Erl König. The Poetry by Goethe, with an English Translation by W. Bartholomew Esqre. The Music Composed & Inscribed to T. M. Alsager Esqre. By Miss Mounsey, Associate of the Philharmonic Society. Op. 12. London, J. Alfred Novello, Music Seller etc. In Folio, 9 Seiten, Verlagsnummer 478. Auf dem mir vorliegenden Exemplare aus Ign. Moscheles Musikaliensammlung, ist corrigirt »M^rs. Mounsey Bartholomew« und unter den ursprünglichen Ladenpreis von 2/6 roth nachgedruckt: reduced Price, 1 s 6 d. Die Tonart ist D-moll und scheint diese zur Erlkönig-Composition beliebt zu sein, da sieben Componisten sie hierzu wählten. Dem englischen Texte ist auch der deutsche untergelegt und in kleineren Noten die Melodie dem letzteren angepasst. Die Composition beginnt Allo. Mod. (Met. ♩ = 108, 2/2) etudenartig, im 15. Takte tritt die Singstimme ein:



Die Begleitung ist fast durchgehends in Sechszehnteln. Mit »Mein Sohn was birgst du« folgt ein gemässigteres Tempo (♩ = 96) und die Sechszehntel gehen in Sextolen über, die von einem wiegenden Rhythmus (6/8) in B-dur aufgenommen werden, im Tempo ♩ = 88 »Du liebes Kind« u. s. w. Mit dem ängstlichen Ausrufe »Mein Vater, mein Vater und hörest du nicht?« kehrt das Met. ♩ = 96 in Es-moll 2/2 wieder; die Begleitung in Sechszehnteln Trem. »Sey ruhig« geht dann in

Digitized by Google

B-dur mit Triolen-Begleitung über, auf welche G-dur $^6/_4$ Met. $\frac{1}{2}$ = 88 folgt, mit den Worten »Willst feiner Knabe du mit mir gehn?« Nun tritt G-moll ($\frac{1}{2}$ = 96) $^2/_2$ mit Tremolo-Begleitung ein: »Mein Vater, mein Vater« und die Antwort »Mein Sohn« bewegt sich mit Sextolenbegleitung in B-dur und der Dominante, auf welche wieder $^6/_4$-Rhythmus in B-dur folgt. »Mein Vater jetzt fasst er mich« etc leitet wieder durch die Dominante in D-moll ein, in Accelerando erreicht (Erlkönig) den Hof mit Müh' und Noth«, worauf in Andante die Ballade schliesst:



Der englische Text bleibt weit an Wohlklang hinter dem deutschen Originale zurück und scheint die Composition eher nach dem letzteren als nach der englischen Uebersetzung gemacht zu sein. *J. Müller.*

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **Augsburg.** (Schluss.) Das 94 Concert des Oratorienvereins am 18 Januar l. J. war das letzte dieser Saison und durch manche Ungelegenheiten und Schwierigkeiten, welche der diesmalige grosere Bedarf an Solisten verursacht hatte, länger hinausgeschoben worden, als es beabsichtigt gewesen war. Es brachte zwei ausserordentlich divergente Compositionen: »Der Rose Pilgerfahrt« von R. Schumann und »Kampf und Sieg« von C. M. von Weber. Ersteres Werk ist zwar auf unseren Concertprogrammen ziemlich heimisch geworden; doch können wir die Ansicht nicht verhehlen, dass es mehr zum Genusse im häuslichen Kreise, als zu öffentlicher Aufführung geeignet sein dürfte, da besonders der Schluss zu zart zerfließt, um auf ein grösseres Concertpublikum bedeutenden Eindruck zu machen. Dies bestätigte in hohem Grade die hiesige Aufführung. Das Werk liess im Ganzen und Grossen kalt; nur einige Nummern erfreuten sich warmer Aufnahme, so besonders die stimmungsvollen Chöre und das reizende Mühlenduett. Allerdings war auch die Aufführung keine ganz vollendete: die vorzüglicheren Solopartien, in den Händen der Damen des hiesigen Stadttheaters (Frl. v. Sieber und Preiss, denn des Hofopernsängers Schlosser und Baryionisten Hoesselbeck von München waren zu wenig in Fleisch und Blut ihrer Träger übergegangen, um ganz im Geiste des Werkes zum Ausdrucke gelangen zu können, das Orchester war häufig nicht klein genug, das Tempo bie und da, wie beispielsweise bei dem duftigen Männerchore etwas sugemessen, Glucklicher war die Wiedergabe der zundenden Cantate »Kampf und Sieg«, welche sowohl zufolge der Grossartigkeit ihrer musikalischen Anlage, als infolge der darin sich spiegelnden Bilder und Stimmungen der Gegenwart einen mächtigen Eindruckes auf das gespannte Auditorium nicht verfehlte. Der Text dieses wenig bekannten Werkes wurde zu München von dem Schauspieler und Dichter G. Wohlbrück kurz nach der Siegesbotschaft der Schlacht von Waterloo verfasst, dem gerade dort befindlichen Weber übergeben und von diesem noch im Jahre 1815 in Prag beendet. Sie besteht aus gemischten und Männer-Chören, orchestralen Schlachtenbildern und Sologesangssätzen, letztere vornehmlich vertreten durch Allegorisirung der Tugenden Glaube, Liebe und Hoffnung (Bass, Tenor und Sopran), enthält bei angezeichneter Jugendfrische und Lebendigkeit eines hohen dramatischen Schwung, und bekundet in fast jeder der 13 Nummern auf das deutlichste, dass sie eben nur aus Weber's Feder geflossen sein kann. Dieses ein wieder vollkommen zeitgemässe Werk wurde mit lebhafter Bereisterung aufgeführt und aufgenommen. Das Orchester spielte mit grosser Precision und vollem Feuer, der Chor sang mit dem Solisten zusammen und genügender Klangfülle, welche nur vielleicht bei den Männerstimmen etwas mächtiger hätte sein dürfen. Unter den Solisten zeichnete sich besonders Herr Hasselbeck in mehreren Recitativen aus. — Seine uns noch wenige Worte über das Gesammtergebniss der jüngsten Leistungen des Orotorienvereines gestattet. Vor Allem sei jedoch dem überaus eifrigen und umsichtigen Dirigenten H. M. Schletterer für seine ungewöhnlichen Bemühungen der einfrichtigste Dank gezollt. Er hat besonders durch Heranbildung eines tüchtigen Chores schon Bedeutendes geleistet Wunderlich mag es zwar erscheinen, dass — *lucus a non lucendo* — in vergangener Saison gar kein Oratorium gegeben wurde. Es ist aber nicht zu verkennen, dass das aus anderen Musikgebieten Vorgeführte bei der Armuth hiesiger Stadt an öffentlichen Kunstgenüssen mit gleich würdigender Anerkennung aufzunehmen ist, wenn auch ein Oratorienverein seine eigentliche Aufgabe als aus den Augen lassen sollte. Die Klage über unsulängliche Orchesterproben, welche das nicht vollige Gelingen hier selten aufgeführter Orchesterwerke entschuldigen mögen, dürfte vielleicht verstummen, wenn mit thunlichster Beisiehung der in loco vorhandenen Solokräfte das System kostspieliger Berufungen auswärtiger Künstler möglichst verlassen würde und deashalb minder grosses Solopersonal erforderliche Werke, deren es ja genug giebt, zur Aufführung kamen. Hiedurch dürften genügende Mittel für häufigere Inanspruchnahme des an sich recht guten Theaterorchesters zur Disposition gelangen. Zwar wurde in hoheer Stadtmagistratssitzung am 31 Januar 1871 ein Antrag, es möge die Zwischenactmusik im Stadttheater wöchentlich einmal ausfallen, damit der Orotorienverein Probe halten könne, abgelehnt, — eine Thatsache, zu deren gehöriger Würdigung wir weitere Worte nicht beizufügen brauchen, doch dürfte auch dieser Zeitbeschränkung irgendwie abgeholfen werden können. Muth, Ausdauer und namentlich die Pflege der besten Chorwerke wird den jungen strebsamen Verein zum Ziele führen.

* **Hamburg.** *8.* Das sechste Concert der philharmonischen Gesellschaft unter Leitung des Herrn v. Bereuth fand am 3. Februar statt. Das Orchester spielte zum Aufang Ouvertüre zu den »Abencerragen« von Cherubini, die, wenn auch ein feines und hübsches Musikstuck, sich wohl nicht so recht als Concertouverture macht; zum Schluss die siebente Symphonie Op. 92 A-dur von Beethoven. Die Werke giengen gut, das Scherzo der Symphonie am besten, während der zweite Satz, bezeichnet mit Allegretto, wohl ein wenig zu langsam genommen wurde, indem er sehr Andante klang, und der letzte Satz etwas ruhiger hatte executirt werden können. Die Solisten des Concertes waren die Herren Fr. Grutzmacher aus Dresden und Herr Emilio Pancesi, Tenorist aus Mailand. Ersterer spielte ein Violoncello-Concert von Th. Tenbrink, welche Composition ebenfalls farblos und langweilig war, der Künstler erfreute durch gesundes, schönes, wenn auch nicht sehr grosses Ton, Glockenreinheit und bedeutende Fertigkeit. Herr Grützmacher spielte noch im Verein mit den Herren Louis Lee, Sebastian Lee und M. Kliets eine Serenade für vier Violoncelli von Franz Lachner, was leider auch keine recht gute Wahl war. Die Serenade ist geschickt und gut gemacht, klang auch schön, bietet aber wenig neue Gedanken und wirkte ziemlich monoton. Gegen die Zulassung eines so stimmlosen und mittelmässigen Sängers wie Herrn Pancani und namentlich gegen den Vortrag von solchen musikalischen Trivialitäten wie die Romanzen von Verdi und Ciardi, welche dieser Herr vortrug, muss die kritik mit dem besseren Theile des Publikums in Verbindung des guten Geschmeckes energisch protestiren. Im ersten Theile des Concertes sang der Sänger noch eine Cavatine aus »Othello« von Rossini, welche wir auch ungern im Concertsaale höre, nur ausnahmsweise, wenn dieselbe mit schoner Stimme und mit Gesangskunst vorgetragen wird. Herr Pancani aber bot einen ganz abgesungenen Tenor, sehr mangelhafte Tonbildung und fehlerhafte unreine Coloratur, also Nichts, was für die Wahl der Stucke entschuldigen konnte. Hoffen wir im Interesse der Kunst, dass solche Vortrage, wie diese den kunstinverständigen grossen Haufen snlocken können und es dem wirklichen Musikfreunde zur Unmöglichkeit machen, die Concerte zu besuchen, aus denselben verbannt bleiben. — Am 28. Jan. war das fünfte Concert des Florentiner Quartett-Vereins. Das Programm bestand aus: Mozart G Nr. 1, Beethoven F Op. 59 Nr. 1 und Schubert Oeuv. posth. D-moll. Das sechste Concert, am 1. Februar, brachte nur Beethoven'sche Compositionen: Serenade Op. 8 D, sogenanntes Herfen-Quartett Op. 74 Es-dur und A-moll Op. 132. — Am 29. Jan. sahen im Stadttheater Herr Niemann als Masaniello in der Auber'schen »Stumme von Portici« Abschied. Am 4. Februar gastirte Frau. Brand im »Fidelio« mit derselben Vorzuglichkeit im Gesange und Spiele wie schon berichtet. Die Besetzung der übrigen Partien war eine theilweise veränderte. Jacquino sang diesmal Herr Kaps, den Florestan statt des Hrn. Ucko Hr. Very. Sonst haben wir noch eine mittelmässige Darstellung der Flotow'schen »Martha« und eine recht gute vom Lortzing'schen »Waffenschmiede« vom hiesigen Opernpersonale und endlich eine sehr gute Aufführung der Hiller'schen »Märe Stnerk« vom Schauspielpersonale zu erwähnen.

* **Hamburg.** Die Direction des Stadtheaters, jetzt vertreten durch Fran Ernst, berief am Dienstag des gesammte Personal der Bühne zusammen, um demselben durch Herrn Dr. O. Stammonn eine Mittheilung über die Lage des Institutes zu machen. Danach hat die Saison vom 1. August bis 31. Januar ein Deficit von 90,000 Thlr. ergeben. Die Gagen sind bis dahin alle bezahlt, es ist aber zu fürchten, dass, bei Fortdauer der den Bühnen ungünstigen Zeiten, dies Ende Februar nicht möglich sein wurde. Da die Directive im Kriegsfalle ihrer Verpflichtungen aus den Contracten ledig ist, so würde

Digitized by Google

sie zur Schliessung der Bühne berechtigt sein, zieht es aber vor, um nicht das gesammte Personal ausser Brod zu setzen, demselben eine Reduction der Gagen vorzuschlagen, und zwar derjenigen bis 40 Thlr. monatlich um $^1/_{10}$, von 40—100 Thlr. um $^1/_8$, von über 100 Thlr. um $^1/_{20}$. Gegenvorschläge würden in Betracht genommen werden. Die Mitglieder beschlossen, die Sache in weitere Ueberlegung zu ziehen, die wohl zu einer Einigung führen wird. Nur der Kapellmeister, Herr Metzdorf, sprach seinen Dauens in einer Weise aus, welche der Direction Anlass zur Entlassung desselben Herrn gab. Dieser wahren Darlegung der Sache fügen wir noch bei, dass die grosse Mehrzahl der Mitglieder den Propositionen sich zustimmig erklärt und auch heute noch mehrere denselben begreifen sind, es wird also die im Interesse Aller so wünschenswerthe Einigung erzielt werden, insonnitlich auch durch das Entgegenkommen erster Mitglieder. Chor, Orchester und technisches Personal haben beschlossen, auf $^1/_8$ ihrer Gage zu verzichten, was Seitens der Direction entgegengenommen wurde. Das Arrangement ist inzwischen zu Stande gekommen und geht unser Theaterschiff wieder einmal mit halbem Dampfe.)

* **Bonn.** *S.* Am Sonntag Abend den 3. Februar gab im Saale des goldenen Stern die jugendliche Pianistin Emma Brandes ein Schwerin ein Concert unter Mitwirkung der Herren Otto v. Königslow, Jacques Rensburg und der Frau. Adele Assmann, der vortrefflichen, im Kölner Conservatorium ausgebildeten Altistin, die vor mehreren Jahren bei uns in »Elisa« die dankbare Partie sehr schön schon sang. Seitdem ist sie einer vollendeten Künstlerin geworden und singt mit ihrer schönen, umfangreichen Stimme gewaltig und hochdramatisch, während sie auch Milde und Innigkeit sehr schön wiedergegeben weiss. Den Hauptbeifall verdiente an dem Abende aber Emma Brandes: sie hat ein ausserst tiefes gemüthliches, echt classischen, correcten Spiele einen grossen Eindruck auf Alle gemacht. Die frische, empfindende, ungekünstelte Madchennatur muthiele aus jeder Pièce ganz besonderd an, besonders aus der Chopin'schen Nocturne. Das Concert wurde mit dem Trio Op. 70 Nr. 1 von Beethoven eroffnet, ausserst verstandnissvoll, tief, vorzuglich in technischer Vollendung, und accompagnirten die Herren Königslow und Rensburg mit sichtlichstem Vergnugen. Nun folgten die Recitative und Arien aus dem Oratorium »Macchabe« von Handel, die Frau. Assmann mit grosser Künstlerschaft und schönem, edeln Gefuhle recht heroisch wiedergab, eine schwierige Aufgabe, die gewiss nicht von allen Anwesenden voll gewurdigt und erkannt wurde, obgleich sie reichen Beifall erntete. In der eigentlichen tiefen Alt-lage setzte Frl. Assmann, vielleicht durch die Schwierigkeit und Anstrengung des schnellen Wechsels der schwierigen Intervalle, fast manchmal an, was eine nicht lobliche Manier ist, in die auch z. B. die Altsinnen Fran Joachim und Frl. Schreck nie verfallen. Wunderbar reich empfunden ist die zweite Arie, worin das dolce far niente des Liebesgluckes so bezaubernd musikalisch dargestellt wird, die Frau. Assmann mit tiefeigenem Gefuhle sang, so auch die beiden Brahms'schen Lieder »Von ewiger Liebe« und »Das Lied vom Herrn von Falkenstein«, die namlich eigenartig sind und mit denen der Componist sich ganz in die Hande der Vortragenden übergeben muss, wenn sie zur Geltung kommen sollen. Das letztere Lied hat in allen Versen wiederkehrende Melodie, nur quietst mit Aenderungen und Steigerungen und macht in seiner Einfachheit und grossen energischen Ausdrucke der unwiderstehlichen Treue des Madchens, das ihren Geliebten befreien will, im Volkstone gehalten, grossen Effect. Man erkannt in diesen Liedern, das Brahms noch nach Klarung und Ruhe ringt. Als Nr. 3 des Programmes trug Rensburg *Air* aus der D-dur-Suite von J. S. Bach und Nocturne von Chopin, arrangirt von Servais, auf dem Violoncello sehr schon vor. Die folgende Bach'sche Cladur-Fuge und das schwere figuren- und sprungreiche Presto in A-dur von Domenico Scarlatti mussten wieder alle Anerkennung der jugendlichen Virtuosin erringen, wir vermissten keinen einzigen Fehlton. Die Einleitung zu dem folgenden Rondo capriccioso von Mendelssohn kam uns etwas eilig und mit Anlage zum Zerren der Tone vor, doch liess das Presto alle aufkeimende Ueberfreigung schwinden, im schnellsten Tempo reihten sich, fein gegliedert und rasch schattirt, alle die Figuren und Passagen ganz excellent an. Königslow erfreute uns nun mit der Sonate von Tartini in E-moll. Er wurde, wie auch Rensburg und die Sangerin, von einem talentvollen Schüler des Kölner Conservatoriums accompagnirt, der seine Sache recht geschickt machte, aber das Praludiren vor jedem Stucke hatte lassen können, was gar nicht hingehorte. Die folgenden Solostucke: Novellette von Schumann, Nocturne von Chopin und Jagdlied von Mendelssohn gelangen der Frl. Brandes jedes in seiner Art ganz vortrefflich und riefen einen ausserordentlichen Beifallssturm hervor in dem sonst kühlen Quartett-Publikum, dass die jugendliche Künstlerin noch das sogenannte Spinn-Lied von Mendelssohn zugeben musste. »Das Abendst« von Schumann spielte sie etwas gezerrt und ohne die nöthige Ruhe, besser war das Schlussstuck Rondo in C-dur (Perpetuum mobile) von Weber, und wir bewunderten die Ausdauer und kraft des jungen Madchens. Es war einer der genussreichsten Concertabende, wenn auch das Programm etwas zu viel hol.

* **Oldenburg.** Das dritte Hofkapellconcert am 13. Januar, ist durch das erste Auftreten einer jungen Sangerin von hier, Fräulein Elisabeth Müller, welche während der letzten zwei Jahre bei Herrn Professor Goltze in Leipzig ihre Studien machte, besonders bemerkenswerth. Dieselbe besitzt ein vollionendes, angenehmes Stimmorgan, erregt somit die Hoffnung, dass sie bei weiterer Uebung und öfterem offentlichen Auftreten zu einer bedeutenden Sangerin heranreifen werde. Wir horten von Frau. Müller eine Arie aus »Orpheus« von Gluck, Lieder von Hauptmann, Mendelssohn und Schumann. Die Hofkapelle brachte diesmal die Ouverture zu »Medea« von Cherubini und »Im Freien« von B. Scholz. Jene bewahrte bei aller charakteristischen Färbung kunstlerische Einheit und somit vollstandige Wirkung, diese verlor ihre Wirkung durch eine zu grosse Mannigfaltigkeit in Kundgebung von Orchesterfeilen. Die Symphonie (Nr. 4 in B-dur) von N. Gade ist in ihrer gedrangten Kurze, in der classischen formellen Gestaltung und dem kraftigen Geiste, der daraus hervorleuchtet, ein Meisterwerk ersten Ranges und fiel als solches die allgemeinste Wirkung hervor. Ein von Herrn Kammermusikus Krollmann von hier sehr gut vorgetragene Romanze für Violine von C. Gradener entbehrte des geistigen Gehaltes. Das Orchester behauptete trotz schwacherer Besetzung die Streichinstrumente seinen alten guten Ruf. — Das Programm des vierten Hofkapellconcertes (am 3. Februar) brachte das Interessanten und Gediegenen ziemlich viel. An Orchesterwerken kamen zu Gehör: die Ouverture *»La chasse du jeune Henri«* von Mehul, die Ouverture zum Singspiel »Der Heimkehr aus der Fremde« von Mendelssohn, der erste Satz aus der unvollendeten Symphonie (B-moll) von Franz Schubert und die D-dur-Symphonie (Nr. 2) von Beethoven. In der Mehul'schen Ouverture erkannten wir eine altere Art Programmmusik, in welcher das reale Element stark zur Geltung kommt, weniger effectvoll doch reigend war die Mendelssohn'sche Ouverture; die Vorfuhrung des Schubert'schen Symphonieatzes lasst nur bedauern, dass das ganze Werk nicht zur Vollendung gekommen ist, es pragt sich in dem ersten Satze eine Fulle reizender melodischer und harmonischer Gestaltungen aus, welche die edelste Romantik offenbaren. Die bekannte Beethoven'sche Symphonie gehört zu den freundlichen, lichten Gestaltungen des Meisters, in welchen jugendliche kraft, Liebe und Humor zum ungetrubten Ausdrucke gelangen. Die Soloparthien waren diesmal in den Handen der Frl. A. Steffen aus Strasburg. Wir horten von ihr die Arie »Das Taschchen klagt aus »Acis und Galathea« von Händel, die Cavatine »Glocklein im Thale« aus »Euryanthe« von C. M. v. Weber und Lieder von Schumann und A. Rubinstein. Das Charakteristische eines jeden Gesanges wusste die Sangerin bis zur feinsten Pointirung hervorzuheben, dabei fehlte es ihr nicht an Feuer und Innigkeit des Ausdruckes; was ihre Stimmmittel anbetrifft, so zeichnen sich dieselben durch Metallklang, Reinheit der Intonation, Gleichmassigkeit in der Tonbildung, Umfang, vor allen in einer sehr schonen Aussprache aus. Wir konnen die Sangerin grösseren Concertvereinen empfehlen, obgleich wir kein Freund des öfters von ihr angebrachten rubrato sind. Das Orchester leistete auch diesmal im Ganzen Ausgezeichnetes. — Der seit einem Jahre bestehende Instrumental-Verein brachte im Concerte am 18. Januar folgendes Programm unter Hrn. Sattler's Direction zur Ausführung: Ouvertüre zu »Alceste« von Gluck, Romanze in F-dur fur Violine und Orchester von Beethoven, Nocturne für Waldhorn von Strauss, Rondo für Pianoforte und Violine von F. Schubert und Symphonie (C-dur) von J. Haydn. Die Localblätter sprechen sich sehr günstig über die Leistungen dieses Vereines aus. — Die Aufführung der »Jahreszeiten« steht bevor.

* **In Dresden** wurde im fünften Symphonie-Concerte am 14. Febr. Albert Dietrich's erste Symphonie in D-moll und zwar dort zum erstenmale aufgeführt und noch den Localkritiken einstimmig sehr günstig aufgenommen. Ausserdem wies das Programm die Ballettmusik zu Rosamunde von Schubert, Cherubini's Medea-Ouverture und Beethoven's achte Symphonie auf, die vom Orchester vorzüglich wiedergegeben wurden.

* **Prag.** Smetana's Oper »Die verkaufte Braut« kam auch in Petersburg zur Aufführung, doch ohne Erfolg. Wie sehr in Oesterreich der politische Parteikrieg auch die Kunst vergiftet, zeigt sich wieder recht in der Art, wie deutsch-österreichische Blätter den Gegenstand ausbeuten. So lesen wir hierüber in einem Wiener Blatte Folgendes: »Die verkaufte Braut' ist der Titel einer jener czechischen komischen Original-Opern, deren Werth und Bedeutung dem Gehalte der czechischen dramatischen, epischen und lyrischen Literatur unserer Tage völlig ebenbürtig ist. Ueberraschend genug, kam jene Oper, die ein Herr Smetana componirte, an einem Theater ausserhalb Czechiens, an der Hofbühne in Petersburg zur Darstel-

Digitized by Google

lung, der nun die russische Kritik gepfropfte Knutenhiebe als wohlverdientes Nachwort widmet. „Es ist genug der czechischen Werke. Nun wo Revanche gegeben für die uns gleichgiltige Berücksichtigung unserer Schöpfungen, drange man uns nichts Czechisches mehr auf," meint die eine Stimme. „Noch entschlüpft nur Komik der czechischen Novitat nicht der Genius Offenbach's," ruft die zweite; „über die ordinare Vaudevilleform" klagt die dritte Stimme; „eine Ausgeburt der Banalität und Gemeinheit", „eine Improvisation eines vierzehnjährigen Jungen" nannten andere Kritiker die neue czechische Original-Oper. Aber mehr als alle diese Urtheile entsetzt die Czechen der Ausspruch eines musikalischen Richters, der wehmüthig klagt: Er schriebe ebenso ungern über Beethoven als über Smetana; über Jenen könne er nur genau, über Diesen nur zu viel des Lobes schreiben! Hierob namentlich tont Jammer im czechischen Lager; Beethoven, ein Deutscher, über Smetana! Im wildeo Schmerze über dergleichen Wehnwitz entstand die Blumenlese der obenerwähnten Urtheile in czechischen Journalen, die nun unfreiwillig den Nachwuchs liefern, wie die czechische kunst bisher nichts zu bieten vermag, was fremdem Urtheile Stand hält, und wie sie auf ihr kleines Daheim sich kläglich beschranken muss. Begreiflich ist übrigens, dass die Offenheit der russischen Kritik zu einer Erkaltung der freundlichen Beziehungen zwischen Russland und Czechien geführt. Bei einem Haare wären alle Agenten von der Newa, die an der Moldau sich herumreiben, beimgescheikt worden, hätte man es nicht vorgezogen, in den Zeitungen lieber Lärm zu schlagen und die russischen Kunstverständigen unter Zeter- und Mordiogeschrei zu lehren, dass sie Alles gut finden müssen, was slavisch ist. Ohne solche Prämissen gäbe es je keine czechische Kunstschöpfung, und das Kleid, in dem Alles, was sich also benamset, einherschreitet, wäre ein Bettlerkleid und nicht ein voller, reicher Purpurmantel, wie die czechische Kritik nachweisen muss, weil ja ein Volk ohne Poesie und Kunst nur ein Zwergvolk ist'.«

* Unter dem Titel »Musikalisches aus Pest« bringt ein Correspondent der »N. fr. Presse« Nachrichten, welche sich, wie schon frühere, wieder ausschliesslich auf Franz Liszt beziehen. Er schreibt: »Ich wurde es nicht wagen, ihnen unter obigem Schlagworte aus unserer, an guter Musik nicht weniger als reicher Stadt zu schreiben, stünde es der Spitze der hiesigen musikalischen Welt nicht ein Mann, dessen Künstlerruhm weit über Ungarns Grenzen gedrungen, der als Virtuose und Componist gleich hohe Bedeutung erlangt und hier, was Jenes umgeben von seinem Glanze, der neue Epochen verkündend, auch einer nahezu göttlichen Verehrung theilhaftig wird. Ich meine den Abbé Dr. Franz Liszt. Die Hoffnungen, welche man an seinen hiesigen Aufenthalt hier knüpfte, hieben, wiewohl ohne sein Verschulden, bis nun unerfüllt, und wird es wohl noch eine Weile währen, bis dessen künstlerische Thätigkeit wird fühlber werden. Der berühmte Abbé hat sich hier einen musikalischen Hofstaat gegründet, und ist allsonntaglich im Salon des Herrn Stadtpfarrers, bei dem er wohnt, unter dem Titel einer Matinée die grosse Levée, zu der sich die schönsten Damen aus den ersten Familien des Landes, Künstler, Künstlerinnen — auch solche, die es zu sein wähnen — Sänger und Sängerinnen des National-Theaters und die Vertreter der guten Journalistik gracise einfinden. Ich sage gracise, denn eine Verspatung wird, wie Sie jüngst bei Gelegenheit eines Kranzchens aus den Blättern vernommen haben, vom Meister sogar öffentlich und in varietezender Weise gerugt. Nach dem Hochamte um 10 Uhr, dem der Abbé gewissenhaft anwohnt, versammelt sich die glaubige Schaar, um den Meister zu sehen und zu hören. Nicht der vierzehnte Ludwig kann mit mehr Noblesse und mehr beachtender Höflichkeit seinen Hofstaat empfangen. Wie an allen Höfen, giebt es auch hier sogenannte Höflinge, die den Rücken krümmen, weil sie wohl wissen, dass sie nur unter dem Schutze dieser Majestät eine Art Bedeutung erlangen. Majestätisch schreitet Liszt durch die Salons, hier einen freundlichen Gruss, dort einen Handedruck, da eine Umarmung, dort einen Wangekuss spendend. Letztere Bezeichnung wird nur Wenigen zu Theil, und zwar nur Solchen, welche die Künstlerhand an die Lippen führen. Das Handkussen ist gang und gabe geworden. Het doch jüngst ein Munchener Professor, dem Liszt in seiner Wohnung einen Beethoven-Vortrag arrangirte, dem Meister seine Huldigung dadurch darbringen zu müssen geglaubt, dass er nach dem ersten Satze der von Liszt gespielten Teufels-Sonate — mit Ekstase dessen Hand küsste. [!? O Noh!] Wer nun die Freude hatte, Liszt allein spielen zu horen, vergisst in diesem Augenblicke all das Kleinlichkeiten, in denen sich der grosse Künstler gefallt. Er spielt selten allein. Begleitet von Remenyi verleidet aber das Spiel des »National-Geigers«, wie er gescholten wird, den Total-Eindruck. Nur Ein Beispiel: Die zweite Variation der sogenannten Teufels-Sonate schliesst mit einer ganz gewöhnlichen F dur-Scala — freilich in der höchsten Applicatur. Nachdem aber Remanyi mit der Reinheit besonders in den höheren Lagen in steten Conflict gerath, so spielt er diese letzten Töne Flageolet in der ersten Lage. Zum Schlusse heisst es: »Man hofft noch immer, es werden, angeeifert durch Liszt's Anwesenheit, die vorhandenen geringen Kräfte, durch ihn benützt und zusammen gehalten, einer edleren Geschmacksrichtung zugeführt werden«. Nichts zeigt wohl besser, wie in der Matropole Ungarns die musikalischen Zustände beschaffen sind, als diese »Hoffnung«.

* L. Wolf's Buchhandlung in Dresden versandte ein kleines Heft von 12 Seiten kl. 8. mit dem sonderbaren Titel: »Musikalische Bauernsprüche aus dem grohen [!] Tagebuche eines alten Musikmachers. Ein Neujahrblatt für seine Schüler und Schülerinnen und für einige Andere noch auf das Jahr 1874« (Pr. 3 Sgr.), und erfahren wir dabei, dass der Musikveteran Fr. Wieck der Verfasser derselben ist. Barock wie der Titel ist auch der Inhalt. Das meiste wird in Knittelversen gegeben. Für Liebhaber solcher Aphorismen theilen wir zwei Proben daraus mit, eine gereimte und eine ungereimte.

„Die 3 Register vieler sogenannten geistreichen Zukunfts-Sängerinnen von unten nach oben.

Bullenbeisser — Ziege — Katze,
Das ist dieses Sanges Schönheitsfratze.
Und damit heilen, meckern und miauen,
Sowie declamiren mit erlogenem Gefühl —
Hier hobt ihr dieser Oper Zukunftsstyl.
Dieser Bauernspruch, zwar grob — doch wahr.
Hört, hört die Erfahrung macht's Euch klar.

Eben schickt ein Gesangslehrer folgende Beschreibung seines Conservatoriums ein und fragt an, ob auch andere ähnliche Erfahrungen eingesammelt?

Moderne weibliche Gesangskräfte für Gesangsconservatorien, als Fundgrube für unsere grossen Operahäuser.

Ich armer Stimmenapion! — Welche Stimmen finde ich denn? — Entweder Talente, die faul sind und ohne Mühe lernen wollen — oder Talentlose, die strebsam und fleissig sind; — oder solche die Stimme haben und kein Gehör — oder deren, die Gehör haben und keine Stimme; oder solche, die sich schämen Etwas zu können — oder aber, die dreist genug sind und nichts können, — oder solche, die den wahren Beruf haben konnten, wenn sie nicht zu alt und zu verdorben waren — oder endlich deren, welche zum Schrecken des armen Meisters und seiner zweifelhaften Kunst mitten im besten Studium plötzlich durch Amors spitzen Pfeil todlich verwundet werden und von Stunde an keinen Ton mehr von sich geben' weil ihnen heirathen leichter vorkommt als Singen lernen. Und wer hatte Eltern, Vormunder, Onkel, Tanten, Stimmenmäkler und viele andere uberflussige gute Freunde nicht kennen lernen, welche die moderne, schnell zu erlernende, ausdrucksvolle Loslegekunst mit den 3 Registern von unten hinauf »Bullenbeisser — Ziege — Katze« dringend anrathen und damit jede künstlerische Veredlung, welcher der wahre Gesangslehrer von sittlichem Gewissen nur nach und nach anstreben kann und darf, zerstören und über kurz dem übelberathenen Talent den Verlust der Stimme, wohl gar der Gesundheit, beklagen lassen. Auch will ich Wenige nicht vergessen, welche brauchen mochten und nicht können — Andere, welche brauchen könnten und nicht wollen. — Nun! und bleichsüchtig oder undankbar oder Beides vereinigt sind sie Alle. — Aber wo einmal ziemlich Alles in Ordnung ist — vielleicht selbst ein hubsches Gesicht dazu — Halt! da tritt der Todfeind ein die hämische Kritik achtägt oder schweigt es todt! — Das ist mein — berühmtes Conservatorium! —«

* In **Petersburg** starb am 30. Januar der Opernocomponist Alexander Nikolajewitsch Sjaroff an einer Herzkrankheit. Seine letzte Oper »Feindliche Kraft« konnte er nicht mehr beendigen, eine neue hatte er schon vor in Angriff zu nehmen, zu welcher ihm Polonski das Textbuch nach Gogol's Novelle »Schmid Wawila« geschrieben. Er wurde 30 Jahre alt.

* In **Leipzig** starb am 13. Februar im 47. Jahre seines Lebens am Schlagflusse Dr. med. Hermann Franz Günther, in musikalischen Kreisen bekannt, unter dem pseudonymen Namen Fr. Herthar, durch seine Oper »Der Abt von St. Gallen«, welche schon in Leipzig, Bremen, Hamburg, Königsberg und Berlin aufgeführt und nun auch in St. Gallen einstudirt wurde, wohin er noch zu reisen gedachte.

Berichtigung.

In Nr. 6 Spalte 88 Zeile 9 von oben ist »Bayer« statt »Bacher« zu lesen.

Digitized by Google

ANZEIGER.

[38] Im Verlage von **Robert Oppenheim** in Berlin erscheint und ist durch alle Buch- und Musikalien-Handlungen zu beziehen:

Musikalisches Conversations-Lexikon.

Eine Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften.

Für Gebildete aller Stände,

unter Mitwirkung der ausgezeichnetsten musikalischen Autoritäten, bearbeitet und herausgegeben von **Herm. Mendel.**

(Bisher Verlag von L. Heimann.)

In circa 60, nunmehr regelmässig in vierzehntägigen Zwischenräumen erscheinenden Heften zu je 4 Bogen in gr. 8° à 5 Sgr.

Heft 12 soeben erschienen.

[39] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Louis Köhler.

Drei Sonatinen für Pianoforte. Op. 43 in A moll, Op. 43 in G, Op. 44 in G à 10 Ngr.

Op. 58. **Drei Rondinos** für Pianoforte. 10 Ngr.

Op. 60. **Immerwährende Etuden in Doppelpassagen** für den Clavierunterricht als technische Grundlage. 1 Thlr.

Op. 63. **Clavier-Etuden** für Geläufigkeit und gebundenes Spiel zu gleicher Uebung beider Hände.

Heft I. 20 Ngr.

– II. 1 Thlr. 5 Ngr.

Op. 64. **Salon-Walzer** für Pianoforte ohne Octavenspannung für angehende Spieler zum Vorspielebrit. 15 Ngr.

Op. 71. **Drei Tanz-Rondinos.** Leichte instructive Clavierstücke ohne Octavenspannung. (Walzer, Mazurka, Polka.) 17½ Ngr.

Op. 72. **Das Orakel,** Gedicht von August Stöhbe. Concertlied für Sopran und Pianoforte. (Frl. Auguste Geisthardt, kgl. Hannoverschen Hofopernsängerin, gewidmet.) 10 Ngr.

Op. 73. **Tief drunten,** Gedicht von Joh. Nep. Vogl. Concertlied für Bass oder Contrealt und Pianoforte. (Hrn. Carl Formes gewidmet.) 20 Ngr.

Op. 74. **Durch den Wald,** Gedicht von R. Reinick. Concertlied für Tenor und Pianoforte. (Herrn Carl Wild freundschaftlichst gewidmet.) 12½ Ngr.

Op. 75. **Nachts am Meere,** Gedicht von H. Heine. Concertlied für Bariton oder tiefen Tenor und Pianoforte. (Hrn. Paul Josef Hauser, Grossherzogl. Badischen Hofopernsänger, freundlichst gewidmet.) 12½ Ngr.

Op. 81. **Ländliche Bilder.** Vier Charakterstücke für Pianoforte. (Unter der Linde. Unter der Veranda. Spiel und Reigen im Grünen. Bauernmarsch zum festlichen Aufzug.) 25 Ngr.

Op. 94. **Sechs melodische Salon-Etuden** für Pianoforte. (Seinem Jugendfreund Ernst Freiherrn von Bursian in Liebe gewidmet.) Eingeführt im Stern'schen Conservatorium zu Berlin. 2 Hefte à 22½ Ngr.

Op. 129. **Beliebte Volksweisen in Arabesken** für Pianoforte.

Nr. 1. So viel Stern' am Himmel stehen. 17½ Ngr.

– 2. Handwerksburschen Wanderlied. 12½ Ngr.

– 3. Abschiedslied. 12½ Ngr.

[30] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Ball-Scenen.

Ein Cyklus von Tänzen

für das Pianoforte

componirt von

Constantin Bürgel.

Op. 19.

Nr. 1. **Polonaise** 17½ Ngr. Nr. 2. **Ländler** 10 Ngr. Nr. 3. **Polka** 12½ Ngr. Nr. 4. **Walzer** 12½ Ngr. Nr. 5. **Mazurka** 12½ Ngr. Nr. 6. **Menuett** 10 Ngr. Nr. 7. **Galopp** 17½ Ngr.

[31] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

SALVE REGINA

für

Chor und Solostimmen

mit

Begleitung von Streichorchester

und

Orgel oder Hoboen und Fagotten

componirt

von

Joseph Haydn.

Partitur 1 Thlr. 10 Ngr. Clavierauszug 1 Thlr. 10 Ngr.

Orchesterstimmen 1 Thlr. 15 Ngr. Singstimmen à 5 Ngr.

[33] Im Verlage von **F. E. C. Leuckart** in Leipzig (früher Breslau) ist erschienen und durch jede Musikalien- oder Buchhandlung zu beziehen:

Mozart's Don Giovanni.

Partitur,

erstmals nach dem Autograph herausgegeben

unter Beifügung einer neuen Textverdeutschung

von

Bernhard Gugler.

Prachtausgabe.

XIX und 476 Seiten folio. Elegant cartonnirt 42 Thlr.

In Prachtband mit Goldschnitt gebunden 45 Thlr.

Im Zusammenhang hiermit erschien früher:

Don Juan. Oper von **W. A. Mozart.** Auf Grundlage der neuen Textübereetzung von **Bernhard von Gugler,** neu eecnirt und mit Erläuterungen versehen von **Alfred Freiherrn von Wolzogen.** 1869. Elegant geheftet 15 Ngr. Das Textbuch hierzu apart 5 Ngr.

[60] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

SALAMIS

Siegesgesang der Griechen

von Hermann Lingg

für

Männerchor und Orchester

componirt von

Friedr. Gernsheim.

Op. 10.

Partitur . . . . . 1 Thlr. 25 Ngr.

Clavier-Auszug und Chorstimmen . 1 – 25 –

Chorstimmen einzeln . . . . . à – – 5½ –

Orchesterstimmen sind von mir in Abschrift zu beziehen.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 1. März 1871. **Nr. 9.** VI. Jahrgang.

Inhalt: Zur Musikpraxis und Theorie des 16. Jahrhunderts. II. Die tonischen Elemente und die Temperatur. — Anzeigen und Beurtheilungen (C. F. Pohl, Die Gesellschaft der Musikfreunde etc.). — H. Laube über das Berliner Hoftheater unter Fr. Wilhelm IV., die Aufführung griechischer Tragödien mit Musik etc. — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Zur Musikpraxis und Theorie des 16. Jahrhunderts.*)

(Von **G. von Tucher.**)

II.

Die tonischen Elemente und die Temperatur.

Die Geschichte der Musik des Mittelalters bietet in ihren ersten Anfängen die auf keinem anderen Kunstgebiete sonst vorkommende Erscheinung dar, dass lange Zeit bevor die Musik sich zu einem kunstmässigen Ausdrucke des Gemüthslebens emporgearbeitet hat, der reflectirende Verstand und das zwar mit vielem Scharfsinne, die tonischen Elemente der neuen Kunst, also das Material zu künftig erst aufzubauenden Kunstwerken, freilich ohne solche im Auge zu haben, geschaffen hat. Guido von Arezzo, der gelehrte Mönch des 11. Jahrhunderts war es, der vier Jahrhunderte lang, bevor die Musik zu einer solchen Kunstgestaltung gelangt war, zur Feststellung der Grundlagen derselben auf theoretischem Wege schritt, indem er die Anweisung zur Bildung der nach ihm benannten Tonscala entsprechend den Messungen des Monochordes gab und selbst diese war in ihrem mathematischen Theile nicht einmal sein Eigenthum und Erfindung, sondern eine Lehre des im 4. Jahrhundert lebenden als Philosoph und Mathematiker berühmten römischen Staatsmannes Boethius, der sie wieder als Vermächtniss der pythagoräischen Schule der griechischen Philosophie und deren Nachfolger bearbeitet hatte. Allerdings waren diese Tonscala mit dem Tetrachordensysteme und den mathematischen Verhältnissen, sodann die den bisherigen Gesang schon beherrschende griechische Lehre von den Tonarten, zunächst nur **Elemente**, die der neu entstehenden Kunst zugeführt wurden, deren Zubereitung sie aber auch bedurfte und ganz anders als die bildenden Künste und Poesie, denen sich Gestalten, Farben und Worte in sinnlich greifbarer Weise darboten, während das luftige im Entstehen wieder verschwindende Wesen des Tones erst eine auf mathematischem oder physikalischem Wege zu vollziehende Geistesarbeit erforderte, um in richtigen Tonverhältnissen brauchbares Material für den Ausdruck von Seelenstimmungen des Gemüths und damit auch für Erweckung von solchen zu schaffen.

Dass die ersten Christen gern und viel sangen, ist eine wohlbegründete Annahme. Wenn wir auch nichts davon wissen, wie ihre Musik beschaffen war, so war sie doch jedenfalls eine traditionell aus dem Judenthume stammende Weise, denn wie das alte Testament, so bezeugen auch die mehrfachen Aufforderungen des Apostels Paulus: »Vermahnet euch selbst mit Psalmen und Lobgesängen und geistlichen lieblichen Liedern, singet und spielet dem Herrn in euren Herzen u. s. w.« den hohen Werth, den man auf den Gesang legte. Der geistvolle und gelehrte Ambros hat es gar schön nachgewiesen, wie die Musik des Christenthums sich die Heilgung von der *Musica sacra* der Hebräer, Form, Gestalt und Schönheit aber von den Griechen holte. Vielleicht lagen in beiden noch Reste ägyptischer Bildung. Unbestritten ist es, dass aus diesen Elementen der Kirchengesang der folgenden Jahrhunderte, erst der ambrosianische dann der gregorianische hervorging und zwar auf der formalen Grundlage des griechischen Tonsystemes.

Die Hebräer sangen wie die Griechen nur einstimmig und dass letztere die Harmonie im Sinne der späteren christlichen Kunst nicht kannten, kann nun wohl als zur Evidenz erwiesen betrachtet werden. Wie aber die geistige Bildung der Griechen überhaupt, so insbesondere auf dem Gebiete der schönen Künste, eine weit andere gewesen als die der abendländischen Völker zur Zeit und nach der Völkerwanderung, so liegt es auf flacher Hand, dass jener christliche Kirchengesang, bei aller heiligen Erhabenheit, die wir ihm nicht absprechen können, doch weit entfernt war von der Wirksamkeit der alten griechischen Musik, wie sie aus Mythen, Geschichte und Zeugnissen der griechischen Philosophen hervorgeht, letztere verbunden mit einer Werthschätzung, von der das ganze christliche Zeitalter bis auf unsere Tage keine Vorstellung hat. Aber auch abgesehen hiervon, so war das, was den einstimmigen Gesang der Griechen in der classischen Blütheperiode zu eigentlichen Kunstwerken erhob, dessen Verbindung mit der durch den Volksgeist getragenen Poesie und Redekunst, zur Zeit der Entstehung des Christenthums längst verschwunden, wenn auch in diesem Verfall noch manche treffliche Elemente fortwirkten. Diese guten Elemente waren aber so wenig als das was traditionell aus dem Judenthume gekommen war, im Stande, auch nicht in Verbindung mit dem heiligen, Gott ergebenen Sinne der Christen, dem Kirchengesange sofort das Gepräge einer schönen Kunst zu verleihen, es bedurfte von der Zeit des Boethius an noch einer geistigen Arbeit von beinahe tausend Jahren, bis ein solches Ziel erreicht werden konnte, als endlich nach vielen Irrwegen und misgläckten Versuchen, die Gesetze aufgefunden wurden, unter welchen eine harmonische Verbindung mehrerer Stimmen und damit eine eigentliche Kunstgestaltung möglich ist. In dieser Verbindung hörte das, was einstimmiger Gesang gewesen, für die einzelne Stimme nicht auf, keine derselben entäusserte sich ihrer Selb-

*) Vergl. den ersten Artikel »Allgemeines. Ueber Aufführungen älterer Tonwerke« in Nr. 49 und 50 des vorigen Jahrganges.

Digitized by Google

ständigkeit, doch aber diente unter der den Zusammenhang (*tenor*) bewahrenden Führung einer Stimme, eine jede den anderen zu einer organischen Einheit, gebunden durch das alle beherrschende Gesetz — ein Abbild der Freiheit und Gemeinschaft der Gläubigen in Christo und darum der entsprechendste schönste Grund und Boden zum Aufbau echter, schöner kirchlicher Kunstwerke.

Wie es zu allen Zeiten geschieht, da in einer gewissen Epoche in den Gemüthern des Volkes ein Bedürfniss vorhanden war, das trotz alles Ringens und Arbeitens nicht zur Befriedigung gebracht werden konnte, endlich aber, wenn das fehlende Wort oder der Gedanke einmal gefunden und ausgesprochen worden, von Allen freudig anerkannt wird: »Das ists, was wir wollen und bedürfen!« — so geschah es auch hier. Wir wissen nicht, ob auf praktischem Wege aus der Unmöglichkeit des Gemüthslebens heraus, Einer das Gesetz der Mehrstimmigkeit gefunden oder Mehrere und wer oder wo und wann, soviel aber ist richtig, dass wie mit einem Male oder wenigstens in verhältnissmässig sehr kurzer Zeit, eine grosse Menge ganz tüchtiger Meister der Tonkunst mit Werken von vieler technischen Vollendung in der angedeuteten Weise hervortrat, die in Italien, Frankreich, den Niederlanden und in Deutschland im Verlaufe des 15. und 16. Jahrhunderts bis zu einer Spitze classischer Kunstvollendung fortschritten, welche nicht höher gedacht werden kann. Sache des ordnenden und darum reflectirenden Verstandes war es, freilich auch mit Zuhülfenahme von Lehren der griechischen Tonwissenschaft, z. B. dem Begriffe von Consonanz und Dissonanz und der Lehre von den Tonarten zu deren weiteren, wenn auch eigenthümlichen Ausbildung, die Entstehung der Form, als des Maasses der inneren Bildungskraft in dem Bereiche der Töne aufzusuchen, nachzuweisen und daraus Gesetze abzuleiten, die dem schaffenden Künstler als Richtschnur, dem Geniessenden als Leitfaden zum Verständnisse dienen können. In eben solcher Weise wie auf praktischem Gebiete nur in der Zeitfolge später, erschien nun eine überaus reiche Anzahl von Schriftwerken grösseren und geringeren Umfanges, die wesentlich in grosser Uebereinstimmung unter einander, mit vieler Klugheit und einem ernsten tiefen Sinne die Theorie dieser neuen Kunst darstellten. Mit dem fast gleichzeitig am Ende des 16. Jahrhunderts erfolgten Tode der beiden grössten Tonmeister Lasso in Deutschland und Palestrina in Italien war der Culminationspunkt dieser Kunstübung erreicht, welchem sehr schnell grosser Verfall folgte. Hat sich doch z. B. der sonst verdienstvolle Michael Prätorius, selbst ein Schüler eines namhaften Tonmeisters, kaum 25 Jahre nachher veranlasst gesehen, in seinem gelehrten, übrigens auch bereits den Verfall der alten Kunst documentirenden Werke »*Syntagma musicum*« einen ganzen Theil dazu zu verwenden, von jetziger newer Art und Italienischer Manier in der *Musica* dann »vom *General Bass*, welches gar eine newe Italienische *Invention* aus derinassen herrlich, nützlich Werk« — »zu *tractiren* vnd zu handeln«. Erst nach hundert, fast anderthalbhundertjährigem Tode erwachte der Geist der Menschheit zu neuem Leben in einer inzwischen angebahnten neuen Kunstentwicklung auf ganz anderen, neuen Grundlagen. Der wesentliche Unterschied beider Kunstrichtungen besteht in den der neuen Kunst innewohnenden harmonischen Beziehungen der Melodik, welche der alten fehlen, die nur auf dem einstimmigen harmonielosen Chorale oder dessen Nachbildungen gebaut ist, dagegen aber jenes erwähnte tief ideale Moment der geistigen Feinheit und in dieser die Harmonie darstellt. *).

*) Die alten Theoretiker, z. B. Zarlino, nennen *harmonia propria* das gleichzeitige wohllautende Erklingen mehrerer Modulationen, dagegen bezeichnend das, was wir so nennen, das gleichzeitige Auftreten consonirender gleichlangen Töne (Accorde). *harmonia impropria*, weil sie, setzt Zarlino hinzu, nicht irgend welche Modulation in sich enthält, diese kann man viel eher *harmonia concordanza* als *harmonia* nennen. (*Istit.* II, 42.)

Der weltliche Gesang vor dem Auftreten der Kunstmusik war, soweit wir sie kennen, einstimmig, aber als Volksgesang mit mehr oder weniger hervortretenden rhythmischen Elementen vermischt; als Kunstmusik ist er in der ganzen Blütheperiode derselben nicht im Stande gewesen, sich eigene Kunstformen zu bilden, er entlehnt sie darum der Kirchenmusik, obwohl mitunter mit freieren, dem Inhalte der Textesworte sich anpassenden Bewegungen. Wir erlauben uns Jeden, der sich hierüber näher zu belehren wünscht, auf das merkwürdige Locheimer Liederbuch (Chrysander, Jahrb. Thl. II.), jedoch nicht ohne Vorbehalt auf die begleitenden Bemerkungen Fr. W. Arnold's zu verweisen, sondern auf den »Nachtrag« zu dem grösseren Werke »Die historischen Volkslieder der Deutschen von R. v. Liliencron, die Töne enthaltend, Leipzig 1869.« Manche von dem gelehrten und geehrten Verfasser in der sonst trefflichen Vorrede ausgesprochene, von den unserigen abweichende Ansichten werden wir in folgenden Artikeln zu besprechen Gelegenheit haben. Hier wollen wir uns darauf beschränken zu bemerken, dass, nachdem der Kirchengesang durch Polyphonie kunstmässige Gestaltung angenommen hatte, das unbefangene im Glaubensbewusstsein erstarkte Gemüthsleben kein Bedenken darin fand, Motive des weltlichen, vorzüglich Volksgesanges zur Grundlage harmonischer Entwicklung zu machen, selbst ganze Messen nach den Anfangsworten eines Liedes, das die differentesten Lebensinteressen, vornämlich die Geschlechtsliebe zum Gegenstande hatte, zu bezeichnen, wie umgekehrt auch Manches aus dem kirchlichen, besonders Gemeindegesange mit Unterlegung weltlicher Texte in den Volksgesang überging. Der selbstbewusste reflectirende Charakter der neueren Zeit nimmt hieran ärgerlichen Anstoss; allein nur die Sünde ist es, welche den Gemüthsausdruck des Volkslebens von der Kirche trennt; ist sie nicht wirksam, kann diese vernünftiger Weise um so weniger eine Gefahr für die Gottesandacht darin finden, als in der Regel und das zwar sehr bald die Erinnerung an das eingedrungene weltliche Element ganz zurücktritt. Wer von denjenigen, die es wissen, denkt daran oder lässt sich, denkt er daran, beim Singen in der protestantischen Kirche in seiner Andacht stören, dass die herrliche Melodie »Herzlich thut mich verlangen« oder »O Haupt voll Blut und Wunden« vom Tonsetzer zu einem weltlichen Liebeslied erfunden worden ist? —

Indem wir hiermit die Kunst des 16. Jahrhunderts betrachten, ist wohl ins Auge zu fassen, dass wir es nach Obigem mit einer ganz selbständig entwickelten, in sich theoretisch wie praktisch zu vollständigem Abschlusse gelangten Kunst zu thun haben. Wer glaubt in der Musik dieser Periode nur die rohen unentwickelten Anfänge der neuen Kunst zu finden und jene durch diese erklären zu können, hat sich von vornhereln die Thüre zum Verständnisse der alten Kunst absolut verschlossen, und wir können einem Jeden, der mit Ernst in den Geist und das Wesen derselben einzudringen wünscht, nur angelegentlichst rathen, alles zu vergessen, was ihm neue Kunst und deren Theorie gelehrt. Selbst ausgezeichnete Schriftsteller unserer Tage auf diesem Gebiete haben sich nicht freigehalten von dem Missgriffe, Sätze der alten Theorie im Geiste und Sinne der neuen Musik darzustellen oder auszulegen, es ist aber unmöglich, sich bei solchem Verfahren von tief greifenden Irrthümern frei zu halten. So weiss z. B. die alte Theorie nichts vom Dreiklange, Ober- und Unterdominanten-Accorden, Ausweichung, leiterfremdem Ton, Leitton u. s. w. mit den in der neuen Musik damit verbundenen Voraussetzungen und Folgen. Allerdings wurden alle diese Dinge von den alten Tonmeistern

Digitized by Google

auf dem Wege der Praxis auch zu Tage gefördert, soweit sie aus der immanenten Natur der Töne und deren Verbindung selbst schon hervorgehen und dennoch haben sie, als auf ganz anderen Wegen und nach anderen Grundsätzen gebildet, eine oftmals grundverschiedene Bedeutung und dürfen darum auch nur hiernach beurtheilt werden. Vieles (wenn auch, was wir gern zugeben wollen, nicht alles), was uns bei Betrachtung der alten Theorie vom Standpunkte der neuen als unnütze, überflüssige Fessel, ja selbst als Unsinn erscheint, enthüllt sich uns bei tieferem Eingehen ohne Voreingenommenheit als Erzeugniss eines grossartig ernsten Sinnes und geistiger Tiefe, für welche allerdings einem Jeden das Verständniss gebricht, der über die Bestimmungen der neuen Kunst nicht hinausgeht. Die neue Musik, soweit sie Gemeinschaftliches hat mit der alten, sind Zweige, Blätter und Blüthen, die auf dem alten Stamme ruhen, nicht umgekehrt. Uebrigens hat der alte Stamm seine Blätter und Blüthen verloren und es sind ihm Zweige von einem Baume derselben Gattung eingeimpft, aber von einer anderen Art.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Die Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates und ihr Conservatorium. Auf Grundlage der Gesellschafts-Acten bearbeitet von **C. F. Pohl**, Archivar und Bibliothekar der Gesellschaft der Musikfreunde. Wien 1871. Wilhelm Braumüller. 8°. VIII, 198 S. $1^1/_3$ Thlr.

J. M. Prof. Eduard Hanslick hat in dem zweiten Buche seiner »Geschichte des Concertwesens in Wien« (Wien 1869) unter der Ueberschrift »Association der Dilettanten« uns eine Geschichte der Entstehung, Organisation und Thätigkeit der »Gesellschaft der Musikfreunde in Wien« gegeben, deren wesentlicher Inhalt in Nr. 33—40 des Jahrganges 1869 dieser Zeitung mitgetheilt wurde. Wir erhalten dazu in obigem Buche nun eine Denkschrift über dieselbe Gesellschaft von ihrem als Musikgelehrten namhaften Archivar und Bibliothekar, die neben einer klaren Darlegung der Geschichte derselben ein für alle Zeiten verlässliches und bequemes Nachschlagebuch bilden soll. Als wir das Buch in die Hände nahmen, frugen wir uns nach dem Bedürfnisse, ein schon verwerthetes Material hier nochmals benutzt zu finden und wunderten uns, dass in der Vorrede des geehrten Verfassers mit keinem Worte jenes Hanslick'schen Buches Erwähnung geschieht, nur einigemal bei Nennung von Künstlern wird auf jenes Buch in Noten verwiesen. Dies führte uns auf einen Vergleich beider, der uns bald den Grund zu dieser abermaligen Darlegung der Geschichte jenes Institutes einleuchten liess. Während Hanslick in seiner gewohnten schöngeistigen Art nur das Material und dazu ohne genaue kritische Prüfung verwandte, was in den allgemeinen Rahmen seines Buches und die Gliederung seiner eigens aufgebauten Perioden passte, und dieses denn mit geistreichen der Gesellschaft nicht immer günstigen Reflexionen begleitet, haben wir hier eine »auf Grundlage der Gesellschafts-Acten«, die doch auch Hanslick hätte benutzen können, in der That klare, wenn auch etwas trockene Geschichte, die sich aber jeder Reflexion enthält. Was wir an beiden Werken vermissen, das ist eine getreue Verfolgung des Einflusses, den die genannte Gesellschaft und ihr Lehr-Institut auf den allgemeinen Gang der Entwicklung der musikalischen Kunst ausübte. Freilich ist dieser Einfluss sehr gering bis jetzt gewesen; Dilettantismus war ihr Gründer, Dilettantismus ihr Hauptleiter bis in die jüngste Zeit hinein gewesen; daher konnte für die Kunst nichts Erspriessliches daraus erwachsen. Die bleibende Bedeutung des Institutes liegt, wie der geehrte Referent des Hanslick'schen Buches richtig a. a. O. sagt, möglicherweise erst in dem, was die Zukunft aus ihm gestaltet, und der Hauptzweck, der bei der Gründung als zu Grunde liegend angegeben wurde, »die Emporbringung der Musik in allen ihren Zweigen«, muss erst noch zur Erfüllung gelangen.

In dem vorliegenden Buche nimmt die Aneinanderreihung der geschichtlichen Thatsachen, die sich von der Gründung bis jetzt ereigneten und zur Gestaltung und Organisirung der Gesellschaft beitrugen, die ersten 34 Seiten ein. Wir übergehen hier dieselben, da sie im Wesentlichen in den angegebenen Nummern des vorigen Jahrganges schon berührt wurden, und verweisen die, welche sich für die genauere Geschichte der Gesellschaft interessiren, auf das Buch selbst, das die Hanslick'schen Angaben in Vielem berichtigt und erweitert. Von S. 37—54 folgt dann die Geschichte des Conservatoriums der Gesellschaft, des Institutes, welches zur Erreichung des genannten Hauptzweckes ins Leben gerufen wurde.

Den grössten Bestandtheil der Schrift bilden die achtzehn Beilagen, die von S. 57 bis zum Schlusse reichen. An erster Stelle finden wir einen charakteristischen Brief Beethoven's vom 23. Januar 1824. Nachdem nämlich die Gesellschaft schon drei Werke von Händel in grossem Maassstabe aufgeführt hatte, war es ihr darum zu thun, auch ein Werk von dem in ihrer Mitte weilenden Tondichter Beethoven zu erhalten. Das hierauf bezügliche Sitzungsprotocoll vom 22. Dec. 1815 wird auf Seite 9 mitgetheilt, wonach Beethoven beauftragt wurde, ein grosses Werk für die Gesellschaft zu liefern, die Wahl des Dichters und des Gedichtes blieb ihm überlassen. Als Honorar wurden ihm 300 Dukaten in Gold ausgesetzt, wofür die Gesellschaft sich nur den ausschliesslichen Gebrauch für ein Jahr bedingte, nach dessen Verlauf der Componist mit seinem Werke als mit seinem Eigenthume frei schalten könne. Die Angelegenheit zog sich von Jahr zu Jahr dahin. Beethoven schrieb an Vincenz Hauschka, damaliges Mitglied des leitenden Ausschusses: »Kein anderes als geistliches Sujet habe ich, ihr wollt aber ein heroisches, mir ist's auch recht, nur glaube auch was geistliches hinein zu mischen würde sehr für so eine solche Masse am Platz sein. Herr v. Bernard [der Dichter] wäre mir ganz recht, nur bezahlt ihn aber auch, von mir rede ich nicht, da ihr euch schon Musik-Freunde nennt, so ist's natürlich, dass ihr manches auf diese Rechnung gehn lassen wollt — !!!« Am 18. Aug. 1819 erhielt Beethoven schon einen Vorschuss von 400 fl. W. W. auf das zu liefernde Oratorium, aber er liess noch immer auf sich warten, so dass am 9. Jan. 1824 er aufs kräftigste nochmals aufgefordert werden musste, eine peremptorische Frist zur Beendigung der Composition anzugeben. Beethoven's Antwort hierauf wird zum ersten Male nach dem Originale im Musikvereins-Archiv in der Beilage I veröffentlicht, und da sie in mehrfacher Beziehung wichtig ist, so theilen wir dieselbe wörtlich mit.

Am 23ten Jenner 1824.

Euer Wohlgebohren!

Ueberhäuft beschäftigt u. noch immer mit einem Augenübel behaftet werden sie mir gütigst meine späte Antwort verzeihen — das Oratorium betreffend, so hoffe ich *veritas odium non parit*. nicht ich wählte H. v. B. dasselbe zu schreiben, mir ward versichert, der Verein habe ihn hiezu beauftragt, denn da H. v. B. die Zeitung zu redigiren hat, so ist es schwer sich mit ihm zu besprechen, Es musste daher eine lange Geschichte werden, ja sehr verdriesslich für mich, da H. v. B. für Musik nichts als die Libussa geschrieben hatte, u. welche damals noch nicht aufgeführt ware, welche ich aber seit 1809 kenne u. seit der Zeit sehr vieles daran auch geändert worden ware, so konnte ich mit vollem vertrauen nicht anders als das Unternehmen mit ihm schwierig betrachten, ich musste um so mehr darauf halten deswegen das ganze zu haben, freilich erhielte ich endlich einmal den ersten Theil, allein nach B. aussagen

Digitized by Google

musste derselbe wieder geändert werden u. ich musste ihn wieder zurückgeben, so viel ich mich erinnere; endlich wieder zur selben Zeit mit dem Verein kam mir denn das ganze zu, eingegangene andere Verbindlichkeiten, welche ich durch meine frühere kränkliche Umstände nicht erfüllen konnte, musste ich jetzt wirklich eilen mein wort zu halten, um so mehr da ihnen bekannt seyn wird, dass ich leider nur durch meine zu schreibenden Werke leben kann, nun aber muss mehreres u. vieles geändert werden an B—s Oratorium, ich habe schon einiges angezeigt u. werde bald damit zu Ende seyn, und alsdann B. damit bekannt machen, denn so wie es ist, obschon der Stoff sehr gut erfunden u. die Dichtung ihren Werth hat, kann es einmal nicht bleiben; Christus am Oehlberg ward von mir und dem Dichter in Zeit von 14 Tägen geschrieben, allein der Dichter war musikalisch u. hatte schon mehreres für Musik geschrieben, ich konnte mich jeden Augenblick mit ihm besprechen, lassen wir den Werth d. g. [dergleichen] Dichtungen ununtersucht, wir wissen alle, wie wir das hiemit nehmen können, das gute liegt hier in der Mitte, was mich aber angeht, so will ich lieber selbst Homer, Klopstock, Schiller in Musik setzen, wenigstens wenn man auch Schwierigkeiten zu besiegen hat, so verdienen dieses diese unsterblichen Dichter — sobald ich mit den ständerungen des orator. mit B. fertig bin, werde ich die Ehre haben, ihnen dieses anzuzeigen u. zugleich die Zeit bekannt machen, wann der Verein sicher hierauf rechnen könne, das ist vor der Hand alles, was ich hierüber sagen kann — was diese 400 fl. W. W. betrift, welche man mir unaufgefordert geschickt hatte, so würde ich selbe längst zurückgesendet haben, hätte ich wirklich einsehen können, dass mit diesem Orat. es noch über meine Vorstellung viel länger hätte dauren können, es ward mir vielmehr schmerzlich mich darüber nicht äussern zu können, in dieser Rücksicht hatte ich die Idee, um den Verein wenigstens derweil die Interessen dieser Summe zu verschaffen, von einer vereinigung mit dem Verein zu einer Akademie, allein weder H. Schindler noch mein Bruder hatten den Auftrag hierüber etwas mitzutheilen, und es war mein entferntester Gedanke, dass es auf solche art geschehen sollte, ich bitte gefälligst auch H. L. v. Sonnfeinter hiemit bekannt zu machen, ich danke übrigens herzlich für das anerbieten des gerüstes u. der Hilfe überhaupt, welche mir der Verein angebothen hat, und werde zu seiner Zeit Gebrauch davon machen — mit vergnügen werde ich es hören, wenn der verein von den Werken, worunter auch eine neue Sinfonie, wird später nach meiner akademie Gebrauch machen wollen, denn eigentlich ist die grosse Messe mehr im Oratorien-Styl u. wirklich besonders auf den Verein berechnet, ein besonderes Vergnügen werde ich empfinden, wenn man hierin meine uneigennützigkeit und zugleich meinen Eifer dem Verein zu dienen erkennen wird, an dessen wohlthätigen Wirken für die Kunst ich allzeit den grössten Antheil nehmen werde — Gerrehmigen Euer Wohlgebohren noch besonders meine hohe Achtung für Sie in allen Rücksichten. Ludwig van Beethoven.

Mit diesem Briefe ist auch das Schreiben der Direction an Beethoven, sowie ein Brief derselben an Bernard abgedruckt, der schon im Oktober 1823 sein Gedicht überreicht hatte; was derselbe für einen Stoff sich gewählt, theilt uns Pohl nicht mit. Beethoven kam trotz mehrmaliger Aufforderungen nicht zur Composition des Bestelltен; einen Ersatz bieten die in jener Zeit entstandenen grossen Meisterwerke, die neunte Symphonie und die zweite grosse Messe, in denen das beabsichtigte Oratorium gleichsam aufgegangen ist.

Die Beilagen II—IV bringen eine Aufzählung der Präsidenten, der Präses-Stellvertreter, der 81 Ehrenmitglieder und der Beförderer der Gesellschaft. Unter den Ehrenmitgliedern ist auch Beethoven aufgeführt, dem im Jahre 1826 zugleich mit Jos. Eybler, Jos. Weigl, Maximilian Stadler, Giacomo Rossini, Adalbert Gyrowetz, Ludwig Spohr, Michael Umlauff, Franz Krommer, Joh. Nep. Hummel, Carl Maria von Weber, Jean Baptiste Le Sueur, Ignaz v. Seyfried und Fr. Rochlitz diese Ehre, wenn es eine solche genannt werden konnte, zu Theil wurde. Dass aber nicht viel von Seiten der Gesellschaft darauf gegeben wurde, zeigt die grosse Nachlässigkeit, mit welcher die Zustellung der Diplome betrieben wurde. Weber soll dasselbe nie erhalten haben und Beethoven wurde es erst zwei Wochen vor seinem Tode überreicht. (Das Original des Diploms ist auf S. 15 abgedruckt und ist datirt vom 26. October 1826.) Auch werden Beide erst vom Jahre 1851 an plötzlich in den Jahresberichten unter den verstorbenen Ehrenmitgliedern erwähnt. Beilage V enthält einen summarischen Ueberblick, der in den Gesellschafts-Concerten aufgeführten Werke in drei Abtheilungen von 1815—1850, von 1850—1859 unter Leitung von Jos. Hellmesberger und von 1859—70 unter Leitung von Joh. Herbeck. Diesen Ueberblicke folgt von S. 72 bis 90 ein Verzeichniss sämmtlicher bis zum Jahre 1869 in den genannten Concerten zur Aufführung gekommenen Werke in alphabetischer Reihenfolge der 183 genannten Tonsetzer. Beethoven, Cherubini, Händel, Haydn, Mendelssohn, Mozart, Schubert, Schumann, Spohr, Stadler und C. M. v. Weber haben die reichste Vertretung gefunden. Von älteren Meistern des 16. und 17. Jahrhunderts sind kaum einige Werke verzeichnet; von Eccard, Leo Hasler, Palestrina, Leonh. Schröter, Heinr. Schütz, Hans Walter z. B. nur je eine Motette. Das darauf mitgetheilte Verzeichniss weist eine ansehnliche Reihe Künstler und Dilettanten auf, welche in den Concerten von 1815—1869 aufgetreten sind, in chronologischer Ordnung innerhalb der Abtheilungen: Sängerinnen, Sänger, Instrumentalisten (Damen, Herren). Den Schluss der V. Beilage bildet eine summarische Uebersicht aller Concerte, die die Totalsumme 647 ergeben, ausser 99 Zöglings-Concerten. Beilage VI stellt die Musikfeste in der kaiserlichen Winterreitbahn von 1812—1847 zusammen. Auch die in den Abendunterhaltungen von 1818—1840 vorgetragenen Werke werden in Beilage VII angegeben, Schubert nimmt zwei besondere Seiten (102—103) ein. Beilage VIII enthält nur ein Musterprogramm der Opern-Concerte, die Programme der Spirituel-Concerte werden vollständig in Beilage IX gegeben. Beilage X und XI berichten über den Sing- und Orchesterverein. Die Beschreibung der Kunstsammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde, *a*) Bibliothek, *b*) Archiv mit der Autographen- und der Witteczek-Spaun'schen Schubert-Sammlung, den gedruckten Musikalien aus dem 16. und 17. Jahrhunderte (ein Geschenk der Stadt Lübeck) und der Sammlung des Erzherzogs Rudolph, *c*) Museum (Musikalische Instrumente, Porträt-Sammlung) folgt in Beilage XII von S. 108—120. Hier hätte eine wichtige Aufgabe die Gesellschaft zu erfüllen, endlich einmal einen gedruckten Katalog des enormen Reichthumes der dort zusammengeflossenen Schätze den Musikforschern als nothwendiges Quellenmaterial zu bieten und die Sammlung dadurch allgemeiner zugänglich zu machen. Wiederholt wurde dieser Wunsch schon öffentlich kundgegeben, weil das Bedürfniss nach einem solchen zu dringend geworden ist. Die Bibliothek (musikalische Bücher und Zeitschriften) umfasst nahezu an 3000 Nummern, über 200 manusc. Lebensbeschreibungen, eine reiche Zahl Originalbriefe; die Sammlung praktischer Werke beläuft sich auf 25000 Nummern, die in 16 Classen eingetheilt sind, einige Seltenheiten werden auf S. 112 mitgetheilt. Den Grund zu der grossen Bibliothek legte die Sammlung Gerber's, welcher schon zu Lebzeiten im Jahre 1815 seine ganze Bibliothek incl. Porträte, Briefe und Aufsätze von Künstlern und Gelehrten um den Preis von 200 Friedrichsd'or an die Gesellschaft verkaufte, die er bis zu seinem Tode († 30. Juni 1819) noch zu

Digitized by Google

vermehren suchte. Zu dieser kam im Jahre 1843 das Geschenk des Erzherzogs Rudolph, welches 6598 praktische Musikwerke, unter ihnen viele Handschriften der Autoren, sämmtliche Opern-Partituren von Lully in der Pariser Ausgabe, 44 Opern von Mehul, 86 Opern und Operetten von Dalayrac, sämmtliche Werke Caldaras für Kirche, Kammer und Theater, die meisten in der Handschrift des Componisten, in 100 Foliobänden, der Bibliothek der Gesellschaft anverbleibt. Bei der Beschreibung der reichen Sammlung musste auch der Unterstützer und Beförderer derselben gedacht werden, deren alphabetische Aufzählung von S. 120—129 reicht; ihnen reiht sich die Liste der Unterstützer und Beförderer des Conservatoriums (S. 138 bis 157), der Lehrer und Lehrerinnen an demselben (S. 157—159), der Zöglinge, welche die Musik als Lebensberuf erwählt haben (S. 160 bis 440), derer welche ausgezeichnet wurden (S. 440—443), und auf S. 444—483 sämmtlicher Zöglinge in alphabetischer Ordnung. Den Beschluss macht die XVIII. Beilage, ein Erinnerungs-Kalender, d. h. eine chronologische Uebersicht über die für Gesellschaft wichtigen Ereignisse innerhalb ihres Wirkens. Die Denkschrift ist für die Mitglieder und die ehemaligen und jetzigen Zöglinge eine recht denkenswerthe und angenehme Erinnerungsgabe.

H. Laube über das Berliner Hoftheater unter Fr. Wilhelm IV., die Aufführung griechischer Tragödien mit Musik betreffend.

In dem letzten der drei Artikel über «das Norddeutsche Theater», welche Herr Heinrich Laube jüngst in der «Neuen fr. Presse» veröffentlicht, wird das Berliner Hoftheater seit 1828 besprochen, wo Graf Redern dem Grafen Brühl als Intendant folgte. Redern war musikalisch und förderte natürlich die Oper am meisten, in welcher übrigens Spontini Alleinherrscher war. Besonderes Interesse für musikalische Leser hat das, was über die Zeit von 1840 an oder seit der Thronbesteigung Friedrich Wilhelm's IV. gesagt wird

«Im Ganzen war die 1842 ablaufende Intendanz des Grafen Redern eine anständige. Wes sich darbot an Werken und Künstlern, das suchte man zu erwerben und im ausgefahrenen Geleise zu verwerthen. Eine wirklich schöpferische Kraft machte sich dirgends bemerklich, sie fehlte. Der alternde König Friedrich Wilhelm III. würde ihr allerdings nicht ohne förderlich gewesen sein. Er war zwar ein standhafter Theaterfreund und besuchte es jedes Abend, aber er war Neuerungen nie zugethan, und am wenigsten in diesem seinem letzten Jahrzehnt. Das habe Alter will leichte Unterhaltung; kleine Ballette und Lustspiele waren ihm zuletzt das Liebste, und so wurde gegen Ausgang der Dreissiger-Jahre, als die Raupach'schen Stastsactionen vergingen, das Berliner Hoftheater stiller und stiller. 1840 kam Friedrich Wilhelm IV. auf das Thron, und man war gewärtig, dass unter einem so geistvollen Herrn das Theater einen grossen Umschwung erleben würde. Es erfolgten ja auch Berufungen und Auszeichnungen wissenschaftlicher und künstlerischer Grössen, aber das Theater wurde davon nicht behelligt. Sehr bald zeigte sich, dass der König kein eigentlicher Theaterfreund im gewöhnlichen Sinne war, und dass er Absonderlichkeiten verabsatte. Griechische Tragödien mit Musik — «Antigone», «Oedipus» — wurden aufgeführt, Tieck'sche Märchen, bei denen früher Niemand ans Theater gedacht, wurden in Scene gesetzt.

«Der Schaffenstrieb derjenigen, welche keine Schaffenskraft, aber doch das Bedürfniss der Thätigkeit haben, richtet sich immer auf das Absonderliche. Es fehlt ihnen die Ruhe und Geduld, welche einem neugungsfähigen Organismus innewohnen, es fehlt ihnen die klare Vorstellung dessen, was sie hervorbringen wollen. Je mehr blos geistigen Fluidums sie besitzen, desto weiter und phantastischer werden ihre absonderlichen Plane schweifen.

«So stand es mit König Friedrich Wilhelm IV. Er war voll geistigen Fluidums, übersprang aber fast überall die organischen Wege und erreichte desshalb fast dirgends eine dauernde Schöpfung. Das gemeine Wesen des Theaters, der geschichtlich entwickelte Organismus desselben interessirte ihn nicht; sollte also mit diesem, für ihn trivialen Theater etwas geschehen, so sollte es wenigstens etwas Apartes werden, das auf seinen Reiz ausginge für hochgebildete Leute. Griechische Tragödie zum Beispiels mit moderner Musik. Das ist nun fürs Schauspiel, neu für die Oper, und es entsteht eine Zwittergattung von beiden, welche Feinschmecker absonderlich unterhalten mag.

«Diesen Zweck hat es auch erreicht. Sogar das mittlere Publikum hat diese Vorstellungen dankbar aufgenommen. Es war dankbar dafür, dass man ihm zur Bekanntschaft mit dem griechischen Drama verhalfen, und dass man die wahrscheinliche Lasgeweile dieser Bekanntschaft durch beigegebene schöne Musik ihm fast ganz erspart hat. Sogar der Werth des tragischen Pathos im griechischen Drama ist Vielen dadurch vermittelt worden, was ja auch vom Standpunkte ästhetischer Bildung dankbar hinzunehmen ist.

«Kurz, ich möchte durchaus nicht sagen, dass diese Opern-Aufführung griechischer Tragödien, obwohl sie gewiss mit das griechischen Aufführungen wenig Aehnlichkeit haben, dass diese modernisirten griechischen Spiele ohne Erfolg gewesen wären. Aber furs deutsche Theater waren sie von keinem Erfolge; das deutsche Theater haben sie gar nicht gefordert, sondern aufgehalten.

«Meinte man, die Recitation dieser Dossen'schen Uebersetzung, welche meilenweit entfernt ist von schöner deutscher Versprache, habe doch den Vortrag der deutschen Schauspieler geübt? Ich hab es noch zu wenden gedacht, dass dies grammatikalische Ordnen von Feststücken deutsch gefügter Sätze der am vollen Betonung und die Geschmeidigkeit der Zunge bei den Schauspielern fördern könnte. Aber es war nicht so. Ich habe hinterher den König Kreon gute deutsche Rollen ahnen tadelnswerth sprechen hören, wie er sie vor der cyklopischen Uebung mit König Kreon gesprochen hatte. Der unklare Text hatte nur eine mechanische Bewältigung möglich gemacht. Lange Monate, im Ganzen Jahre waren ladessen dem fruchtbaren Studium deutscher Stücke entzogen, und die Schauspieler waren verstört worden. Sie hatten sich ihre Stimmorgane ausgeweitet, sie mussten sich erst wieder einrichten für flussige deutsche Sätze, welche jenes Aufwand nicht vertrugen, sie mussten sich gewaltsam wieder an einfachere und doch lebendigere Formen gewöhnen, welche fernab liegen von den Rhythmen einer griechischen Oper.

«Was man den «Jons» und «Alcrkes»-Aufführungen in Weimer vorgeworfen, das musste hier als viel stärkerer Vorwurf auftreten. In dem kleinen Weimar konnte Goethe ins ausschliessende Theater rufen: «Man leche nicht!» In dem kleinen Weimar war das eine Unbang, welche, von Dichtern geleitet und von deutschen dichterischen Productionen vorgenommen, immerhin eine organische Beziehung gewinnen konnte für das deutsche Theater, und es kam nicht darauf an, ob das kleine Publikum sich wieder einmal langweilte. Die regierenden Dichter machten bei der Inscenesetzung Erfahrungen, welche irgendwo wieder aussirahlen. Das war etwas ganz Anderes, als wenn in den grossen Städten die Intendanten und die grosse Bevölkerung in Beschlag genommen wurden für diese Experimente unter Zathun von blos wissenschaftlichen Kräften, welche sonst dem Theater nichts zu bieten hatten.

«Nicht minder als der Schauspieler wurde das Publikum, wurde der deutsche dramatische Schriftsteller verstört. Das Publikum sah all seine Aufmerksamkeit auf fremde Sitten, fremde Formen gelenkt und verwirrte sich in den Maassstaben; der deutsche Schriftsteller sah sich zurückgestellt, weil diese Curiositätsjagd-Versuche alle Zeit und Kraft in Anspruch nahmen. Mit Einem Worte: derlei künstliche Experimente einer blossen Reproduction haben nur ihre Berechtigung in engen Kreisen. In Schulen und Gesellschaften mögen sie am Orte sein, nicht in den öffentlichen Kunstanstalten, auf deren lebensvolle Thätigkeit eine ganze Nation angewiesen ist. *)

«Als diese Opernhilfe endlich neuere Stoffen sich zuwendete, deren Gedankengang uns näher lag, da erhob sich auch die Opposition. Trotz der schönen Musik Mendelssohn's machte Antelie's «Athalia» einen ungünstigen Eindruck, weil man eine pietistische Tendenz zu erkennen glaubte. Die neugierige Wissbegier gegenüber den uns wildfremden griechischen Stoffen und Formen war gestillt, und die mit Musik überfüllte blosse Reproduction eines fremden Werkes erregte Misstrauen, weil da die wildfremden Formen für die neugierige Wissbegier fehlten und der uns ueberliegende verwirrte Sinn des Dramas missfällige Vergleiche weckte. Der Reiz hatte eine nur im völlig Fremden bestanden, und ein völlig Fremdes wird für jegliche Kunst immer unfruchtbar bleiben, wird immer nur Curiosität erwecken.

«Diese Curiosität selbst reichte nicht aus für die aufgeführten Tieck'schen Märchen. Selbst die bedeutende Phantasie fand den gestieften Kaiser, der auf der Bühne herumsprang, misslich. Wenn Immermann so was in Düsseldorf versucht hatte, so war das wie oben in Weimer der Versuch in einer kleinen Stadt, der Versuch eines sechenden Dichters. Immermann war mit hinterm ganz im Klaren, dass man besser thatr, nicht auf so phantastischen Wege die Zeit zu vertieren.

*) Was wir früher in einer Besprechung von Lassen's Königl Oedipus hierüber gesagt haben, kann dem Obigen zur Berichtigung dienen. Alles, was auf eine besondere, mae möchte sagen einseitige, Bildung basirt ist, eignet sich nur für die entsprechenden Kreise. Das öffentliche Theater ist dem entgegen aber nicht für die «Nation», sondern nur für einen bestimmten ganzen Ort; jedes Theater hat eine wesentlich örtliche Bedeutung, zieht daraus seine Lebensbedingungen. Die «Nation» steht hinter Allem, was bedeutend ist, wenn es auch in den kleinsten Kreisen vor sich geht. Das Theater steht sich daher nichts anmaassen, was Allen gehört. *D. Red.*

Digitized by Google

»In Berlin folgte natürlich diesen langen und kostspieligen Abschweifungen eine gewisse Ebbe des Theaters, und der eingetretene Wechsel in der Person des Intendanten war erwünscht. Der neue Intendant, Theodor v. Kustner, war ein erfahrener Praktiker und brachte durch neue Engagements und flüssiges Einstudiren neuer Vorstellungen wieder Leben in die abgestandenen Gewässer. Er hatte einen schweren Stand. Das Publikum wusste nicht mehr, was es wollen sollte. Der Sinn für einfaches, ehrliches Schauspiel war seit dem Tode Iffland's irregemacht worden durch allerlei Vornehmthuerei, der kritische Ton, in Berlin ohnedies vorherrschend, hatte sich gesteigert durch die politische Spannung, welche in den Vierziger-Jahren herrschte. Theoretische Speculation machte sich überall breit, und auf dem ästhetischen Felde am breitesten, weil ihn da die Censur nicht behinderte, die Kunstwerke der Zukunft, getrankt von allen ersinnlichen socialen Reformen, standen rings am Horizonte, eine Fata morgana neben der andern, und die gewöhnlichen Theaterstücke erschienen daneben wie zurückgebliebene Handwerksarbeit. Unter solchen Umständen wird ein Publikum blasirt, besonders wenn es von Hause aus mehr Anlage hat zu Verstandesfolgerungen als zu künstlerischer Schöpfung. Die grösseren Experimente trugen nun auch ihre Früchte: man war auf »Ajaxes« gestellt worden, und stimmte jetzt leicht den abstracten Kritikern bei: es fehle doch im Theater allmälig ganz an Nahrung für den eigentlich Gebildeten!

Kustner kämpfte dabei tapfer und verständig, aber die grosse Last einer General-Intendanz mit Oper und Ballet liess ihm nicht Musse genug für intimere Führung des Schauspiels, und die Regisseure waren all wie er, sie hätten nicht mehr Leben genug zum Schaffen. Der alte Wemer noch am meisten, aber Shakespeare war ihm, ein übrigens sehr kundiger Mann, war übermüdet vom langen Dienste, und so fehlte es denn durchwegs an einer höheren Leitung. Trotzdem war das Berliner Hoftheater unter Kustner rasanter und praktischer geführt, als unter den vorhergehenden Intendanten. Gerade darin lag jedoch der Keim des Todes für Kustner. Sein Ohr war nicht offen für all die Protectionen, welche dieser und jener wichtige Herr am Hofe verlangte, und da seine Persönlichkeit überhaupt nicht angethan war, Figur zu machen als Hofmann, so gelang es den Widersachern, den König dahin zu bringen, dass er den unmerklich noch rustigen Mann pensionirte.

»Die neue Wahl fiel auf einen Lieutenant in der Garde, auf Herrn v. Hulsen, der auf Liebhaber-Theatern sich bemerklich genischt haben soll. Der König hatte eben, wie schon gesagt, kein Interesse fürs Theater und hielt es offenbar nicht für nothig, dass eine specielle Kunstverstandigkeit an die Spitze zu bringen wäre. Man erzahlt, dass er lachenden Mundes die neue Wahl getroffen habe. Herr v. Hulsen hat sich denn auch energischen Vorgesetzten, — Chef der Berliner Hoftheater-Institute ausgeblibet und seine Thatigkeit insbesondere der Oper und dem Ballet gewidmet. Das Schauspiel gilt für verfallen.«

Laube gehört natürlich zu denen, welche für einen des Schauspiels kundigen die Leitung des Theaters beanspruchen, die Musik aber erst in zweiter Linie berücksichtigt wünschen. Natürlicher wäre wohl, beide Gebiete völlig zu scheiden. Mit Devrient spricht er sich auch gegen die Bureaukratie der Hoftheater aus und hat darin gewiss Recht. Ob es aber besser wird durch die freien Theater, wie deren augenblicklich eins in Wien als »Wiener Stadttheater« unter Laube's Direction gebaut wird, muss die Zeit lehren.

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **London.** J. Joachim ist seit dem 10. Februar wieder in London zur Erneuerung seiner Kunstreisen durch England und seiner Triumphe. Auch Frau Schumann und Jul. Stockhausen sind dort anwesend, letzterer bis in 2—3 Wochen seinen dortigen Concert-Cyklus beendet, worauf er nach Deutschland zurückkehren wird. Auch Stockhausen wie Frau Schumann haben jetzt an den Engländern das dankbarste Publikum gefunden. Ein Bericht der »Times« vom 9. Febr. über, in den ersten Jahren gegen diese Künstler affectirt zurückhaltend waren), wird dies am besten zeigen. Es heisst dort u. a. »Die Davidsbündler, welche Frau Schumann spielte, bestehen aus einer Reihenfolge, die beim ersten Hören weniger anzieht, als andere der grösseren Pianofortestücke von Schumann; doch wurden sie mit unzweideutiger Befriedigung aufgenommen. Frau Schumann spielte alle Nummern, fünf ausgenommen, und sie ernteten sämmtlich herlichen Beifall. Nur Ein Lied von ihrem Gemahl kam in ihrem Concerte zur Aufführung, der »flutheneriche Ebro«, welchen wir dieses Jahr schon einmal in den Monday Popular Concerts hörten. Herr Stockhausen sang es vollendet und erhielt einen so entschiedenen Beifall, dass über den tiefen Eindruck, welchen er hinterliess, kein Zweifel sein konnte. Der übrige Theil dieses Concertes (über welches seine Bewunderung auszudrucken nun fast überflussig erscheint bestand aus Mendelssohn's Frühlingslied, Brahms' packendem »Von Ewiger Liebe«, und Schubert's Liebe Farbe, Trockne Farbe und Bose Blumen — letzteres brachte Hervorruf. Die Piano-Vortrige bestanden aus Beethoven's Sonate in Es Op. 31 Nr. 3, in welcher Jedermann die vorzügliche Ausführung des Scherzo bemerkt haben wird; Bach's italienischem Concert, welches grosse Befriedigung zu gewähren schien, obwohl es in einer ganz verschiedenen Auffassung von derjenigen gegeben wurde, die dem englischen Publikum durch beliebte Pianisten vertraut geworden ist, Mendelssohn's Preludium in E-moll; Chopin's Nocturne in G-moll und seiner nachgelassenen Phantasie Impromptu in Cis-moll), welche letztere Frau Schumann mit verschiedenen geschmackvollen »broderies« wie Chopin selber sie nannte) verschönerte. — Das Programm des zweiten dieser Concerte (»Recitals«) der Frau Schumann war reichlich so interessant wie das erste. Clementi's Sonate in H-moll machte den Anfang und wurde gut aufgenommen, doch ohne hervorbrechende Beifallsbezeugungen. Es sind ferner Gänge darin und die Sonate ist in einer Form geschrieben, welche fur den Horer ausserst angenehm ist; aber man konnte bemerken, dass es nicht allen dieses Stück war, welches das Publikum vornenlich zu hören erwartete. Die exquisite Ausführung von Schubert's »An die Leyer« brachte Herrn Stockhausen einen Hervorruf. Ferner Gluck's Gavotte und Musette (die bekannte) und Tambourin von Rameau, sowie eine sehr brillante und schwierige Gigue von Graun in H-moll. Hierauf ein bemerkenswerth hubscher Gesang von Jul. Benedict, der aber von dem Publikum nicht genügend gewürdigt schien. Das Hauptinteresse dieses Recitals musste aber Schumann's Sonate in G-moll Op. 22 erregen, welche wahrscheinlich den meisten Hörern unbekannt war. Frau Schumann's Wiedergabe war eine solche, dass das Stück selbst der grossten Aufmerksamkeit werth erscheinen musste. Aber auch davon abgesehen muss gesagt werden, dass die Sonate in der Form weniger abstruse ist, als erwartet wurde. Der erste Satz besonders ist so klar und kraftig, wie nur gewunscht werden kann die Form ist die den Musikern am meisten vertraute und die Subjecte sind vollkommen deutlich. Das Scherzo ist sehr wirksam und der rondoformige Schlusssatz hörbst glanzend und zwar in durchaus Schumann scher Weise. Herr Stockhausen sang darauf den Nussbaum und die Frühlingsnacht, welche aufgenommen wurden wie natürlich in den Monday popular Concerts. Der Enthusiasmus, welchen er in das »Ja, sie ist Dein« am Schlusse legte, theilte sich den Zuhörern mit, die in einen solchen Sturm von Beifall ausbrachen, dass derselbe erst durch nochmaligen Hervorruf beschwichtigt werden konnte. Solch ein Vortrag wie dieser, mit Frau Schumann als Begleiterin, ist allerdings etwas, was man nicht so leicht vergisst.«

* **Köln.** Sechstes Gesellschafts-Concert den 31. Januar. Die Schumann'sche Manfred-Ouverture, deren Auffuhrung in grosser Vollkommenheit vor sich ging, eröffnete das Concert. Nur folgten zwei Sätze des »spanischen« Concertes von Spohr, zuerst das Adagio und dann der erste Satz, von Herrn Japha vorgetragen. Wenn auch der Ton des Herrn Japha kein grosser ist, so entreute uns sein Spiel durch grosse Klarheit und Sauberkeit, so wie durch geschmackvollen Vortrag selbst in den schwierigsten Passagen, an denen dieses Concert besonders im ersten Satze überreich ist. Die Symphonie Mozart's, welche er für eine festliche Veranlassung in dem Hause einer mit ihm befreundeten Familie componirte, sollte zum musikalischen Ausdrucke der Festesfreude über die grossen Ereignisse der letzten Tage betragen. Mit der Aufführung waren wir bis auf die nicht vorgeschriebenen *ritardandi* am Schlusse des Andante und der Menuett durchaus einverstanden. Herrlich gelangen die Contraste zwischen *forte* und *piano* im letzten Satze. Ueberhaupt wurde die Symphonie mit grossem Eifer und mit punktlichster Befolgung der Vortragszeichen gespielt. Die sogenannte kleine Messe von Beethoven machte den zweiten Theil des Abends aus. Der Chor scheint das Werk mit grosser Liebe studirt zu haben und manche seine Sache meisterte recht gut. Das ohne Begleitung zu singende »*Sanctus*« wurde mit Begleitung gesungen. Das Solo-Quartett, bestehend aus den Damen Schwarzkopf und Schreck, den Herren Wolff und Pelzer, löste seine Aufgabe recht gut bis auf den ersten Eintritt des »*Benedictus*«, der sich aus einem *Dur*-Accord in einen *Moll*-Accord verwandelt. Ein anderes kleines Missverstandniss im *Benedictus* glich sich rasch wieder aus. Die schöne Bitte »*Dona nobis pacem*«, mit welcher schliesslich das Anfangs-Motiv zurückkehrt, mag gerade an diesem Abende so recht vom Herzen gekommen und am Herzen gegangen sein. (Nach dem Berichte des Dr. F. Gehring in der köln. Ztg. Nr. 44 vom 13. Febr.)

* **Leipzig.** —. Die vergangenen Wochen waren reich an musikalischen Aufführungen. Ein Solist und Virtuose verdrangt den andern, die Programme zu den Concerten werden dadurch immer buntscheckiger, man will dem Publikum nach allen Seiten hin Genuge thun, Allen etwas bieten und lasst darüber das Ziel, welches die wahre echte Kunst verfolgen soll und das höheren Zweck öffentlicher Aufführungen, den kunstsinn des Volkes durch Vorführung gediegener Werke zu bilden, ganz ausser Acht. Daher verhieren besonders die Gewandhaus-Concerte auch immer mehr an Bedeutung.

Digitized by Google

Grössere symphonische Schöpfungen älterer Meister, bedeutende Werke neuerer, die nicht gerade zu der Partei der Tonangebenden gehören, finden sehr schwer eine Aufnahme in den Programmen. Die vorhandenen Mittel bei einem so vortrefflichen Orchester werden nicht gehörig benutzt, woran weniger der Dirigent Schuld trägt. Es sind zu viele divergirende Köpfe in der Concertdirection und die Bindet das Sprichwort seine Anwendung «Viele Köche verderben den Brei», besonders wenn diese zum Theil recht dilettantische sind, die nur die Woche über nachzugrübeln haben, was sie im nächsten Concerte dem Publikum Gefälliges bieten können. Dazu lässt man sich von Backsischen aller Art zu sehr leiten. Eine Bestätigung geben uns die Programme der letzteren Concerte. Das 17. Gewandhaus-Concert am 16. Febr. brachte zum Beginn eine Symphonie Haydn's (in D-dur, Nr. 14 der Breitkopf und Hertel'schen Ausgaben), Concert in D-dur für die Violine von Spohr, vorgetragen von Concertmeister Davidd, den wir ja als Interpreten classischer Werke früher bewundert haben; sein Vortrag hat aber viel eingebüsst von der früheren Vollendung; Manirirtheit, Unsicherheit und was sm meisten zu tadeln, Sucht durch einen Einschnitt, unpassender Cadenzen sich hervorzuthun, treten jetzt bei ihm auf. Freilich wird das in Leipzig überseinen und der Vortragende erntet enormen Applaus. Hr. David trug noch Andante und Chaconne für die Violine von Le Clair, von ihm selbst für Violine und Pianoforte arrangirt, vor. Neben David trat eine Solistin Frl. Anna Regan aus Wien mit ihrer fein geschulten Stimme und einem sehr lieblichen augenehmen Vortrage auf, von der wir nur gewünscht, dass sie blos Lyrisches gewählt hätte; denn zu dem Recitativ und Arie aus Don Juan ist die Stimme doch etwas zu beengt. Sehr schön und durchaus vollendet gab sie eine Arie von Lotti und zwei Lieder: «Des erste Veilchen» von Mendelssohn und «Haidenröslein» von Schubert wieder, wofür sie auch den gerechten Beifall erntete. Noch haben wir der trefflichen Suite in Tanzform für Streichorchester von J. C. Grimm zu erwähnen, der auch ihren Eindruck nicht verfehlte und vom Orchester ziemlich gut executirt wurde. — Das letzte Gewandhaus-Concert am 23. Februar galt zum Besten des Orchester-Pensions-Instituts und wurde mit der schon mehrmals hier gehörten Friedrich-«Feier-Fest»-Ouvertüre etc.) Ouverture von C. Reinecke eröffnet, die uns trotz ihrer einzelnen schönen Stellen dann doch nicht so begeistern kann. Reinecke sollte es etwas ernster mit seinen Compositionen nehmen und vor allen nicht componiren wollen. Auf sang Frau Peschka-Leutner die Arie der Vitellia aus Titus von Mozart, später noch mit Hrn. Gura Duett der Eglantine und des Lysiart aus Weber's Euryanthe «Der Gruß entronnen» etc. Herr Gura trug die herrliche Ballade «Heinrich der Vogler» von Löwe vor, die des ergo ansprechende Aussee dieses beiden Solisten traten denn noch zwei vor das Publikum. Herr Isidor Lotto, mit dem Concert-Allegro D-moll für Violine von Viotti, an welches er natürlich eine Cadenz von sich zuhängen musste, die besser weggeblieben wäre, sodann zum Schlusse mit «Le streghe» (Hexenlanz) von Paganini, der uns am meisten Concertsaele herausstrieb. Auch Frl. Jeanette Stern aus Odessa knnnte uns mit ihren Vortragen auf dem Pianoforte nicht erwarmen; sie spielte Nottorno in Des-dur, Ballade in As-dur von Chopin und ein Lied ohne Worte von Mendelssohn. Haase's Vortrag des Fis-dur-Nocturne fiel auch durch und somit wäre der Bericht über das jüngste Gewandhaus-Concert beendet. — Der Dilettanten-Orchester-Verein brachte es zu seiner 84. Aufführung am 19. Februar unter Mitwirkung von Fräul. Anna Sturmer, Gluck's Ouverture zu Iphigenie in Aulis, Symphonie D-dur (Nr. 2. Breitkopf und Härtel) von Haydn und Ouverture zu «Die weisse Dame» von Boildieu gab uns der recht strebsame Verein, von dem wir freilich keine vollendete Künstlerinstungen verlangen können. Frl. Stürmer erhöhte den Genuss des Concertes durch eine Arie aus Figaro's Hochzeit und zwei Lieder von Gluck «Holder Blüthenmai» und Schumann «Ich wandre nicht». — Das Symphonie-Concert der Büchner'schen Kapelle zum Benefiz derselben am 14. Februar hat diesmal wenig Es wurde noch mit Reinecke's Festouverture eröffnet, dann folgte Concert-Arie «Kehret wieder, gold'ne Tage» mit dem vorausgehenden Recitative von Mendelssohn, gesungen von Frl. Käubler, ohne Empfindung, ohne Stimme, ohne geschulten Vortrag; noch beklagenswerther war die Wiedergabe der Arie aus «Figaro» «Ihr, die ihr Triebe des Herzens kennte. Zwischen beiden Nummern kamen zwei Sätze aus der unvollendeten Symphonie in H-moll von Schubert, die aber sehr unsicher und unrein vom Orchester ausgeführt wurden. Der Programm wies noch Concertino für Trompete von Fr. Diethe, vorgetragen von Hrn. Gerkich und die Symphonie in F-dur Nr. 4 von A. Rubinstein auf, der wir nicht mehr beiwohnen konnten.

An zwei Häusern wurden hier Gedenktafeln auf drei musikalische Grössen angebracht, an dem Hause Königstrasse 21, in welchem Mendelssohn die letzten Jahre wohnte: «In diesem Hause starb | Felix Mendelssohn- | Bartholdy | am 4. Nov. 1847.» Ferner an dem Hause Inselstrasse 8: «Hier wohnten | Robert und Clara | Schumann | 1840 —1844.» Die «Leipziger Nachrichten» machen ganz ruhig die Bemerkung: «welche die Erinnerung an jene Dahingeschiedenen lebendig zu erhalten bestimmt sind», wogegen Frau Clara Schumann protestiren wird, die uns noch lange mit ihrem herrlichen Vortrage erfreuen möge.

* * **Brünn.** Der «Rechenschafts-Bericht über die Wirksamkeit des Brünner Musik-Vereines in der Zeit vom 1. Jan. 1869 bis 31. Dec. 1870» bezeichnet die beiden Jahre als solche der Kräftigung und Erstarkung des Vereines sowohl in Bezug auf dessen artistische Thätigkeit als seines Vermögens. Die artistische Thätigkeit äusserte sich in zwei Hauptrichtungen: durch Ertheilung musikalischen Unterrichtes in der Vereinsschule und durch öffentliche Musikaufführungen, deren in jedem Jahre vier gewöhnliche und eine ausserordentliche stattfanden, ausserdem ein Schülerconcert. Die Zahl der Schüler stieg zwischen 1868—70 von 84 auf 98 und der Classenabtheilungen von 8 auf 13. Die mitgetheilten Programme der genannten off Concerte führen folgende Componisten mit ihren Werken auf. A. Vocalcompositionen: J. S. Bach. Cantate «Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit»; Beethoven: «Elegischer Gesang» für Chor und Streichinstrumente Op. 118 (zweimal), Phantasie für Pianoforte, Chor und Orchester Op. 80, «Neue Liebe, neues Leben», «Wonne der Wehmuth», Lieder; J. Brahms: «In stiller Nacht», gemischter Chor; M. Bruch: «Schön Ellens, Ballade für Sopran- und Bariton-Solo, Chor und Orchester; Donizetti: Cavatine aus «Marie di Rohan»; H. Esser: «Im Walde, Duett für zwei Soprane; Gilk: Recitativ und Arie aus «Orpheus», Goldmark: «Regenlied» für gemischten Chor; Händel: Dettinger «Te Deum», instrumentirt von Mendelssohn-Bartholdy; J. Haydn: «Der Sturm» für Chor und Soli mit Orchesterbegleitung, «Die Auswanderer», Oratorium; C. Kittel: «Liebestreue, Quartett für Bassstimmen; F. Lachner: «Abendfeier», Duett für zwei Soprane; Leonhard: «Mein Frieden», Quartett für Bassstimmen; F. Mendelssohn-Bartholdy: «Psalm Op. 78, für achtstimmigen Chor und Orchester Op. 91, «Lob des Frühlings», für gemischten Chor; F. Schubert: «Nord und Süd», für gemischten Chor; R. Schumann: «Romanze vom Gänsehuben», für Soli und Chor, Op. 145 (zweimal), «Ungewisses Liebe», Doppelchor Op. 141, «Zigeunerleben», Chor mit Orchesterbegleitung, «Die beiden Grenadiere», Ballade mit Orchesterbegleitung; L. Spohr: «An die Sterne», für gemischten Chor (zweimal); R. Wagner: Drittes Finale aus der Oper «Die Meistersinger», Spinn-Chor und Ballade für Frauenchor, Soprun und Alt-Solo aus der Oper «Die fliegenden Holländer»; Französische Volkslieder: a. «O komm, mein Kind, zum Wald hinein», b. «Schönste Griseldis», für Sopran, Alt, Tenor und Bass aus dem 17. Jahrhundert, das letztere zweimal. B. An Instrumentalwerken: J. S. Bach: a. Ciscone» für Violine, b. Beethoven: Rondeau in A-dur für Orchester, grosse Ouverture in C-dur «Zur Namensfeier» Op. 115, Ouverture zu «König Stefan» Op. 117, Fünftes Clavier-Concert Op. 73 in Es-dur, Symphonie in C-moll Op. 67, Sonate für Pianoforte und Violine Op. 12 Nr. 3 in E-dur, Ouvertüre zu «Egmont» Op. 84, Neunte Symphonie; H. Berlioz: «Der römische Carnevak, grosse Ouvertüre Op. 9; Chopin: Nocturne in Des-dur; Ign. Dorn: Duettino für zwei Violinen (doppelt besetzt); Ch. W. Gluck: Ouvertüre zu «Iphigenie in Aulis» mit nachcomponirtem Schlusse von R. Wagner, Parisienne» und Ballettmusik aus «Orpheus und Eurydice»; J. Haydn: Symphonie in Es-dur Nr. 3, Symphonie in C-moll Nr. 8; F. Lachner: Zweite Suite für Orchester Op. 166; F. Liszt: Transcription über Tannhäuser für Pianoforte; F. Mendelssohn-Bartholdy: Musik zu Athalia», Trauerspiel von Racine, mit verbindendem Text; Mozart: Jupiter-Symphonie in C-dur; F. Schubert: Deutsche Tänze, instrumentirt von Joh. Herbeck (zweimal), zwei Sätze der unvollendeten Symphonie in H-moll; R. Schumann: «Ouverture, Scherzo und Finale Op. 52; Frl. Tyrell: Polonaise (zum ersten Male), vorgetragen von der Componistin; Vieuxtemps: Adegio und Rondo aus dem 6dur-Violinconcert; C. M. v. Weber: Ouvertüre zur Oper «Ruberahn» Op. 27. Das Concert am 27. Novbr. 1870 gab der Beethoven-Feier und brachte nur dessen Werke. Unter den mitwirkenden Solisten werden genennt: Frau Rosalie Eisler (Alt), Frau Gomperz-Bettelheim (Alt), Frau Marie Will, k. k. Kammersängerin, Frau Friedrich-Materna, k. k. Hofopernsängerin, Frl. Jenny Koizen (Sopran), Agnes Tyrell (Alt und Pianoforte), Cornelie von Haumeder, Melwine Poitetin, Herr Theodor Beyer (Tenor), Alois Skarrs (Tenor), Ludwig (als «Hans Sachs»), Carl Locea, k. k. Hofopernsänger, Franz Walter (Tenor), Victor Kolline, Dr. Franz Kretschmayer, Schmidt, Ed. Siehr (aus Prag), Bessenics, Frl. Constance Dubsil und Leopoldine Pfuhl (Clavier), Louis Abel aus München (Violine). Es folgt zum Schlusse ein Verzeichniss sämmtlicher Mitglieder des Brünner Musik-Vereines.

* * Oberst Victor Schölcher in Paris ist um seine Entlassung eingekommen, die ihm gewährt wurde, und wird sich vielleicht nun wieder einer besseren Beschäftigung widmen.

Digitized by Google

ANZEIGER.

[34] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Zweite Suite
in Canonform
FÜR ORCHESTER
componirt
von
Julius O. Grimm.
Op. 16.

Partitur 3 Thlr. 20 Ngr. Stimmen 5 Thlr.
Vierhändiger Clavierauszug vom Componisten 1 Thlr. 25 Ngr.

[35] Werke von
HECTOR BERLIOZ
im Verlage von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Die Sommernächte.
(Les Nuits d'été.)
Sechs Gesänge
von *Th. Gautier* ins Deutsche übertragen von *P. Cornelius*
für
eine Singstimme mit Begleitung von kleinem Orchester oder Pianoforte.
Op. 7.

Preis Partitur 3½ Thlr. Klavier-Auszug 1⅔ Thlr.

Romeo et Juliette.
Sinfonie dramatique
avec Choeurs, Solos de Chant et Prologue en Recitatif choral
composée d'après la Tragédie de Shakespeare.
Op. 17.

Preis Partition de Piano par *Th. Ritter* 4½ Thlr. netto.

OUVERTURE
du
Corsaire.
Op. 21.
Arrangement pour Piano
par
H. G. de Bülow.
à 2 ms. Preis 20 Ngr. — à 4 ms. Preis 1 Thlr.

[36] Zum Besten der **Deutschen Invalidenstiftung** erschien soeben bei **Franz Lipperheide** in Berlin:

Friedens-Fest-Marsch
mit dem Choral
„Nun danket alle Gott"
für das Pianoforte zu vier Händen
von
Louis Köhler.
Op. 487.
Quer-Noten-Format. 24 Seiten. Preis 15 Sgr.
Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalien-Handlungen

[37] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

SALVE REGINA
für
Chor und Solostimmen
mit
Begleitung von Streichorchester
und
Orgel oder Hoboen und Fagotten
componirt
von
Joseph Haydn.

Partitur 1 Thlr. 10 Ngr. Clavierauszug 1 Thlr. 10 Ngr.
Orchesterstimmen 1 Thlr. 15 Ngr. Singstimmen à 5 Ngr.

[38] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

W. A. MOZART.

Adagio für zwei Clarinetten und drei Bassethörner. Für Pianoforte zu zwei Händen bearbeitet von H. M. Schletterer. 12½ Ngr.

Andante aus der Serenade (in C moll) für zwei Clarinetten, zwei Oboen, zwei Hörner und zwei Fagotte. Für Pianoforte zu zwei Händen bearbeitet von H. M. Schletterer. 12½ Ngr.

Allegretto und **Menuett** aus den Quartetten für Streichinstrumente Nr. 8 in F dur und Nr. 7 in D dur für Pianoforte übertragen von Charles Delioux. 22½ Ngr.

Drei Divertissements für zwei Violinen, Viole, Basso u. zwei Hörner. Für Pianoforte zu zwei Händen bearbeitet von H. M. Schletterer. Nr. 4 in D, Nr. 2 in F, Nr. 3 in B à 1 Thlr.

Page für das Pianoforte. Für Orgel übertragen und mit Pedal-Applicatur bezeichnet von G. Ad. Thomas. 12½ Ngr.

Türkischer Marsch (aus der Sonate für Pianoforte in A dur). Für Orchester instrumentirt von Prosper Pascal. (Am Théâtre lyrique in Paris als Zwischenact in der »Entführung aus dem Serail« eingelegt.) 8.
Partitur 17½ Ngr.
Stimmen complet 25 Ngr.
Jede Stimme einzeln à 1½ Ngr.

Op. 114. **Maurerische Trauermusik** für Orchester. Für Pianoforte zu zwei Händen bearbeitet von H. M. Schletterer. 12½ Ngr.

Serenade (in Es dur) für zwei Clarinetten, zwei Oboen, zwei Hörner und zwei Fagotte. Für Pianoforte zu zwei Händen bearbeitet von H. M. Schletterer. 1 Thlr.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 8. März 1871. Nr. 10. VI. Jahrgang.

Inhalt: A. E. Grell's sechszehnstimmige Messe. — Zur Musikpraxis und Theorie des 16. Jahrhunderts. II. Die tonischen Elemente und die Temperatur (Fortsetzung). — Anzeigen und Beurtheilungen (L. Schlösser, Fantasiestücke. — Ferd. Sieber, 24 Sechzehntaktige Vocalisen). — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

A. E. Grell's sechszehnstimmige Messe.*)

Es giebt wohl nichts Verkehrteres, als dass heutzutage der Unterricht in der musikalischen Composition mit der sogenannten Accorden- oder Harmonie-Lehre, also gleichsam mit dem vierstimmigen Satze begonnen wird, anstatt von der einstimmigen Tonreihe auszugehen und den Schüler zunächst mit den harmonischen Verhältnissen der diatonischen Tonleiter und der Wirkung der Melodie genügend bekannt zu machen. Durch diese verkehrte Art lernt der heutige Musiker garnicht den Werth und die Schönheit des einstimmigen Gesanges kennen; er ist gezwungen, sich einem solchen stets eine symphonische Begleitung hinzuzudenken; und doch, welche Fülle von Harmonie ist gerade in dem rein einstimmig erfundenen Gesange enthalten und wie bezaubernd wirkt derselbe auf ein unverdorbenes musikalisches Ohr! — Sicherlich giebt es keinen grösseren Liebhaber und Bewunderer einstimmiger Musik, als den genialen Verfasser des in Rede stehenden Werkes, dieser grossartig angelegten, gerade durch ihre Vielstimmigkeit so tief wirksamen sechzehnstimmigen Messe. Noch in einer der letzten Proben hatten wir Gelegenheit, den Meister Grell hierüber sich äussern zu hören, indem er uns den Reiz des einstimmigen Gesanges schilderte. Er fügte dann hinzu, dass die Wirkung eine eigenthümliche Steigerung erfahre, wenn sich jener ersten Stimme eine zweite, eine dritte, eine vierte u. s. w. hinzugeselle. Hier wirkt nun nicht allein die Schönheit der verschiedenen Melodien, sondern auch die durch sie entstehende Symphonie, wofür die Neueren leider unrichtigerweise das Wort Harmonie in Anwendung gebracht haben. Er habe es nun versucht, sechzehn verschiedene Stimmen zu vereinigen; diese Stimmen können sich nun im Gesange gegenseitig ablösen, können aber auch alle zu einer gewaltigen Symphonie und zu einem breiten mächtigen harmonischen Strome sich vereinigen. — Wenn wir nun schon im Voraus sagen müssen (— und Alle, denen sonst Werke polyphonischer Musik bekannt sind, müssen dies mit Bewunderung eingestehen —), dass es in der musikalischen Literatur, auch in der früherer Jahrhunderte, kaum ein Werk dieser Art giebt, welches dem Grell'schen ebenbürtig an die Seite gestellt werden kann, so ist die Bescheidenheit dieses Mannes um so grösser, dass er sagte, wenn nun jemand Anderes als er, z. B. ein Mann von der Begabung eines Händel sich an seine Aufgabe gemacht hätte, so hätte dieser sicherlich ihn an Erfindung und Tiefe des Ausdruckes übertroffen; er habe sich aber bemüht, eine gewisse technische Vollkommenheit zu erreichen, und durch die Art und Weise, wie er die Stimmen einführe, wie er sie sich gegenseitig ablösen lasse, wie er sie zu grösserer Wirkung vereinige u. s. w., hierin hoffe er wenigstens das Richtige getroffen zu haben.« Dieses Bescheiden, der Form gerecht zu werden, zeigt aber gerade den grossen Künstler. Das, was in ihm selbst liegt, seine Erfindung, sein innerstes tiefes gemüthvolles Empfinden, es ist ihm so unbewusst und so in seiner Natur begründet, dass er beim Schaffen an Nichts zu denken braucht, als seinem Werke die vollendetste Form und die grösste Fülle von Wohlklang zu geben. Und staunenswerth ist gerade in diesem Werke die ungeheuere Fülle von musikalischen Gedanken, die uns jede einzelne Nummer desselben vorführt, und die eigenthümliche Art, wie er den Text auffasst und mit welch' tief empfundenen, oft rührenden Melodien er ihn zu beleben weiss.

Ist nun aber der eine Umstand schon Beweis genug für die grosse Künstlerschaft Grell's, dass er im Stande ist ein so grossartiges und complicirtes Werk bei der grössten Vollendung der künstlerischen Form zu schaffen, so ist es nicht minder der, dass Grell mit allen seinen Wesen auf dem Boden der Praxis steht. Wie manches musikalische Ungethüm (für Concertsaal oder Bühne, für instrumental- oder Vocalstimmen) wird nicht heutzutage mühsam zusammengestoppelt von Fantasten, die sich sagen müssen, dass sie niemals das, was sie schreiben, hören werden, und die oft nicht einmal die Wirkung ihres eigenen Werkes beurtheilen können. Wie ganz anders bei Grell! Er hat überall da, wo sich ihm ein Wirkungskreis erschloss, in seiner Weise geschaffen und durch die Schönheit und Angemessenheit seiner Gesänge zum Besten der Kunst zu wirken gewusst. So hat er als Gründer des kgl. Domchores zu Berlin, unter Friedrich Wilhelm IV. zu Anfang der vierziger Jahre Motetten, Psalmen und andere Kirchengesänge verfasst (z. B. Op. 22 Zwei Motetten für acht Singstimmen, Op. 32 Fünf sechsstimmige Kirchengesänge, Op. 33 Evangelisches Festgraduale und unsichtige ungedruckte), die jetzt noch Perlen im Repertoire dieses Chores sind, oder vielmehr sein sollten, und die oft noch bei den öffentlichen Gottesdiensten gesungen werden und die zur Zeit ihrer Entstehung sogar Mendelssohn, als er nicht wusste, dass Grell ihr Verfasser sei, die höchste Bewunderung abzwangen. — Welch reizende Werke, geistlichen und weltlichen Inhaltes hat er später für die Singeklasse des Berlinischen Gymnasiums zum grauen Kloster componirt, als er nach Dr. E. Fischer's Tode im

*) Missa sollemnis senis denis vocibus decastanda auctore Eduarde Grell Berolinensi. Sumptibus suis suarverunt Ed. Bote und G. Bock (E. Bock) Librarii regii. Berolini MDCCCLXIII. (Verlagsnummer 5658.) Partitur 237 Seiten Folio. 40 Thlr.

Digitized by Google

Jahre 1841 zum Gesanglehrer an genannter Anstalt gewählt wurde und daselbst über zehn Jahre hindurch segensreich wirkte. — Ferner müssen wir noch seiner Compositionen für Männerstimmen gedenken; viele derselben hat er für liturgische Chöre componirt, noch zahlreichere für gesellige Kreise, Liedertafeln, die Loge etc. Ueberall wusste er für die gegebenen Verhältnisse das Richtige zu treffen, und auch das, was er für anscheinend engere Grenzen geschaffen hat, trägt einen Zug künstlerischer Grösse und hinreissender Anmuth, die nur durch die absolute Sicherheit in der Behandlung aller technischen Mittel zu erreichen ist. — So ist nun auch seine sechzehnstimmige Messe nicht etwa ein contrapunktisches Experiment — (so selten man auch sonst so vielstimmig zu schreiben pflegt) — sondern der Chor der Singakademie, der über dreihundert Mitglieder zählt, forderte ihn durch seine Grösse geichsam von selbst auf, über das vier- und achtstimmige im Satze hinauszugehen. Ein solcher Chor, wenn er wie der der Singakademie tüchtig geschulte Mitglieder hat, ist sehr wohl theilungsfähig; und ihn in vier Chöre oder sechzehn verschiedene Stimmen zu theilen, ergiebt noch keine so übermässig grosse Menge verschiedener Stimmen, als dass sie sich nicht noch gut unterscheiden und in künstlerischer Weise verwerthen liessen. Aus letzterem Grunde hat schon C. F. Chr. Fasch, der Stifter der Singakademie, eine grosse Vorliebe für den mehrstimmigen Satz gehabt und es ebenfalls versucht, ein sechzehnstimmiges *Kyrie* und *Gloria* zu componiren. Dass das Fasch'sche Werk aber nicht die Wirkung des Grell'schen hervorzubringen im Stande war, hatte offenbar zwei Gründe. Erstlich besass Fasch bei aller seiner Meisterschaft in der Kunst der Gesangscomposition, die sich in seinen einfachen vier- und achtstimmigen Stücken zeigt, dennoch nicht die technische contrapunktische Fertigkeit seines späteren Nachfolgers. Ferner aber, und das ist wohl der Hauptgrund, hat Fasch gerade dieses seiner Werke vor der Gründung der Akademie componirt und ist erst später, nach mancherlei vergeblichen Versuchen mit fremden Sängern, durch die Singakademie in die Lage versetzt worden, das Werk so, wie er es gedacht, zur Darstellung zu bringen. (Vgl. Zelter, Karl Friedrich Christian Fasch, Berlin 1801, S. 25 u. ff.)

Ehe ich zur näheren Besprechung des Werkes selbst übergebe, kann ich nicht umhin, hier einer allgemein verbreiteten irrthümlichen Ansicht entgegen zu treten, nämlich der, als seien gewisse Combinationen von Stimmen (oder von Stimmen und Instrumenten etc.) normal, andere dagegen nicht normal, ja sogar unberechtigt. So spricht Msrx in seiner Compositionslehre (vergl. III, S. 516, 2. Aufl.) die Ansicht aus, dass der vierstimmige gemischte Chorsatz als der normale in den meisten Fällen genüge, und über den achtstimmigen Satz hinauszugehen, sei unkünstlerisch; und hierbei geht er sogar so weit, um seinem Schüler den »Tongehalt« eines sechzehnstimmigen Satzchens aus der Fasch'schen Messe klar zu machen, dasselbe auf zwei Noten-Systeme zusammengedrängt zu schreiben, wobei natürlich die Hauptsache in jedem mehrstimmigen Satze, die Führung der einzelnen Stimmen, gänzlich unkenntlich wird. — Wenn man den Componisten dergleichen äussere Vorschriften in Bezug auf die von ihnen zu wählenden und zu verwerthenden Stimmmittel machen will, so kann dies nur nachtheilig auf die musikalische Production im Allgemeinen wirken, denn keine Kunst ist so sehr wie die Musik von der Ausführung abhängig. Ein jeder Componist sollte daher gerade, wie es Grell und die älteren Componisten gethan haben, für seinen Wirkungskreis möglichst praktisch, schön und kunstvoll zu schreiben suchen. Dann hat auch jede Combination von Stimmen durch die gegebenen Verhältnisse ihre volle Berechtigung und es fällt jeder Streitpunkt fort, ob ein vielstimmiges Stück an und für sich werthvoller sei als eine zwei- oder dreistimmige Composition, oder ob der gemischte Chor dem Männerchor vorzuziehen sei, u. s w. Nur eine Vorschrift sollte ein Jeder mit Gewissenhaftigkeit befolgen, nämlich die, dass er sich in den Grenzen bewährter Kunstregeln hält, welche ja den Zweck haben, dem Werke Form und Haltung zu geben, und nur der möge über dieselben hinsungehen, der es gelernt hat, innerhalb derselben sich mit Anmuth zu bewegen.

»Wilst du schon zierlich erscheinen? und bist nicht sicher.
Vergebens!
Nur aus vollendeter Kraft blicket die Anmuth hervor.«

Wie weit man dies thun darf und mit welch' überraschender Freiheit man oft die strengsten Regeln umgehen kann, auch das beweist uns Grell in seiner Messe, die aber nun und nimmermehr das geworden wäre, was sie ist, wenn der Meister es nicht verstände auch innerhalb der engsten Grenzen und der strengsten Kunstregeln etwas Grosses zu schaffen.

So wie nun Grell's Compositionen fast alle im edelsten Sinne des Wortes Gelegenheitscompositionen sind, indem er stets gegebene Verhältnisse im Auge hatte, so kann man dies ganz besonders von seiner sechzehnstimmigen Messe sagen. In den letzten Lebensjahren des vortrefflichen (aber schliesslich altersschwachen) Rungenhagen war der Chor der Singakademie ziemlich zusammengeschmolzen. Unter Grell's energischer und einsichtsvoller Uebung hob er sich jedoch sehr schnell wieder und nahm von Jahr zu Jahr an Mitgliederzahl und Leistungsfähigkeit zu, so dass er nach Verlauf weniger Jahre seine jetzige Höhe erreicht hatte. Dieses Aufblühen des Institutes hat sicherlich in ihm den Entschluss zur Reife kommen lassen, gleich dem seligen Fasch, aber in seiner sichereren Weise, ein vielstimmiges Werk für seine geliebte Singakademie zu componiren. In der Mitte der funfziger Jahre sahen wir ihn vielfach mit der Composition kleinerer, aber in ihrer Form sehr schwieriger, vielstimmiger Sachen beschäftigt, z. B. von Chören für neun weibliche Stimmen u. dgl., welche unzweifelhaft als Vorstudien zur Messe anzusehen sind. Die Messe selbst ist dann etwa 1859 oder 1860 componirt worden, wenigstens steht fest, dass sie im Sommer 1860 vollendet und im Winter 1860—61 zum ersten Male in ihrer ganzen Ausdehnung zur Aufführung gekommen ist.

Die Musik besteht aus sechzehn nebeneinanderlaufenden, natürlich oft sich ablösenden, aber niemals zusammenfallenden Stimmen, d. h. also aus sechzehn wirklich obligaten Stimmen, welche jedoch nicht immer vom Chore, sondern abwechselnd bald von Solosängern, bald von den Chorstimmen gesungen werden. Den sechzehn Solostimmen fällt in vieler Beziehung der schwierigere und bedeutendere Theil der Musik zu, und von ihrer Sicherheit und Reinheit der Intonstion hängt ganz besonders das Gelingen des Werkes ab. Jeder der vier Chöre hat somit seine vier Solostimmen, Sopran, Alt, Tenor und Bass. — Bei einem Werke von so hoher Bedeutung und so complicirter Natur dürfte es für den Leser wohl nicht ohne Interesse sein, wenn ich ganz in der Kürze auch der früheren Aufführungen Erwähnung thue und hierbei die Solosänger nenne, die in denselben mitgewirkt haben. Ich stelle hierbei die vier Chöre auf einer Tabelle neben einander.

(Fortsetzung folgt.)

Zur Musikpraxis und Theorie des 16. Jahrhunderts.

(Von **G. von Tucher.**)

II.

Die tonischen Elemente und die Temperatur.

(Fortsetzung.)

Wir haben gegenwärtigen Artikel der Darlegung der tonischen Elemente der alten Tonkunst, nämlich der

Digitized by Google

alten und der neuen Tonscala und der damit in Zusammenhang stehenden Lehre von den Consonanzen und Dissonanzen gewidmet, der neuen Tonscala auch darum, weil sie in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts angeblich durch Zarlino eingeführt, gerade beim Beginne der classischen Glanzperiode der Musik in Gebrauch kam. Es werden sich hieran durch die Vergleichung beider Tonsysteme veranlasste Erörterungen anknüpfen.

Die Tonscala, wie sie uns nach dem Vorgange Gafor's durch Glarean unter der Ueberschrift »*Musices generalis typus in genere diatonico aequalibus spaciis, alioqui Pythagorea dimensione dispositus, Guidone Aretino authores*« und dann durch andere ältere Tonlehrer dargelegt worden ist, hat ausser der Aufzeichnung der einzelnen Tonstufen noch drei Bestandtheile: die Anführung des griechischen diatonischen Tetrachordensystemes, soweit dieses auf die Scala Anwendung findet, die Solmisation und die mathematische Feststellung der Tonverhältnisse zum Grundtone. Erstere beide dürfen wohl als allgemein bekannt angenommen werden, es kann sich auch Jeder, der hierüber Aufklärung wünscht, solche sehr leicht verschaffen. Wir gehen darüber um so leichter hinweg, als sie doch hauptsächlich nur historischen Werth haben und uns im Ganzen nur sehr wenig zum Verständnisse der alten Tonwerke auf praktischem Gebiete Hülfe leisten. Das Wenige was hiezu dienlich ist, kann bei Besprechung der anderen Theile der Theorie nöthigenfalls gebietend werden. Um so mehr nimmt der mathematische Theil unsere Aufmerksamkeit in Anspruch.

Boethius hat in seinem Tractat »*Musica Monochordi*« (Gerbert *Script.* I. 344) das Verfahren angegeben, mittelst dessen die Saite des Monochords zur Gewinnung der Tonscala zu theilen sei. Guido von Arezzo beschreibt dasselbe im dritten Capitel seines »*Micrologus*« (Gerbert l. c. II, 4) in deutlicherer Fassung. Diese Beschreibung, sowie die ihm irriger Weise zugeschriebene Beifügung der Solmisation hat wohl die Veranlassung dazu gegeben, dass man die Tonscala in den bezeichneten drei Bestandtheilen nach seinem Namen benannt hat.

Man theile die Saite, an deren einem Ende I' gesetzt wird, in neun Theile und setze an das Ende des ersten Theiles A. Von diesem Punkte an theile man den Rest der Saite abermals in neun Theile und setze ebenso an das Ende des ersten Theiles hievon B ($\sharp$ das heutige H). Darauf kehre man zum I' zurück, theile nun die Saite in vier Theile und setze an das Ende des ersten Theiles C. Auf eben diese Weise wie man von I' das C fand, wird man von A das D, von B ($\natural$) das E, von C das F, von D das G, von E das a und von F das b *rotundum* (oder *molle* unser heutiges b) finden. Hiernach berechnet sich die Scala genau diesen Vorschriften entsprechend und zwar vom I' aufsteigend, wenn man diesem wie Glarean (*Dodekachordon* S. 4) und andere Theoretiker die Zahl 10368 beifügt, in folgender Weise:

$$I' \quad \frac{10368}{9} \cdot 8 = 9216 = A$$

$$A \quad \frac{9216}{9} \cdot 8 = 8192 = B\sharp$$

$$I' \quad \frac{10368}{4} \cdot 3 = 7776 = C$$

$$A \quad \frac{9216}{4} \cdot 3 = 6912 = D$$

$$B\sharp \quad \frac{8192}{4} \cdot 3 = 6144 = E$$

$$C \quad \frac{7776}{4} \cdot 3 = 5832 = F$$

$$D \quad \frac{6912}{4} \cdot 3 = 5184 = G$$

$$E \quad \frac{6144}{4} \cdot 3 = 4608 = a$$

$$F \quad \frac{5832}{4} \cdot 3 = 4374 = b\ rot.$$

Das darauf folgende $b\natural$ oder h hat dann als Octave von $B\sharp$ den Werth von 4096, c den von 3888. Die dieser Tonreihe entnommene mit C 7776 als Grundton beginnende Scala gestaltet sich mit den Verhältnissen der neben einander liegenden Stufen folgendermaassen:

C	D	E	F	G	a	b	$\natural$	c
7776 :	8192 :	8644 :	9332 :	9184 :	4608 :	4374 :	4096 :	3888
9 :	8-9 :	8-288	288-9	9-9 :	9-288	288-2187	2048-288 :	288

Bei nachfolgender Darstellung der Intervallenverhältnisse benutzen wir die heutzutage übliche Bezeichnungsweise nach den Verhältnissen der Schwingungszahlen, deren Resultate die nämlichen sind wie die der Längenmessung nur umgekehrt.

1) Der Ganzton, *Tonus*, *CD*, *DE*, *FG*, *Ga*, $a\natural$, bc $= \frac{9}{8}$

Dieses ist ein superpartikulares Verhältniss (d. h. ein solches Verhältniss zweier Zahlen, in welchem die eine grössere Zahl aus der anderen kleineren und einem Theile derselben besteht, wie $3 : 2$, $4 : 3$), welches als Tonverhältniss nach der Lehre der Pythagoräer nicht in zwei gleiche Theile getheilt werden kann. Daher theilt sich der Ganzton in zwei ungleiche Halbtöne:

2) Der grosse Halbton, *Apotome*, *Semitonium majus*, $b\natural$ $= \frac{2187}{2048}$

3) Der kleine Halbton, *Diesis*, *Limma*, *Semitonium minus*, *EF*, *ab*, $\sharp c$ $= \frac{256}{243}$

Der grosse und der kleine Halbton mit einander verbunden giebt den Ganzton $\frac{2187}{2048} \cdot \frac{256}{243} = \frac{9}{8}$, dagegen ist die Differenz beider das Komma: $\frac{2187}{2048} : \frac{256}{243} = \frac{531441}{524288}$.

4) Die grosse Terz, *Ditonus*, bestehend aus zwei Ganztönen *CE*, *Fa*, *Gb*, $\natural d$ $\left(\frac{9}{8}\right)^2$ $= \frac{81}{64}$

5) Die kleine Terz, *Semiditonus*, bestehend aus einem Ganzton und einem kleinen Halbton $\frac{9}{8} \cdot \frac{256}{243}$ $= \frac{32}{27}$

6) Die Quarte, *Diatessaron*, bestehend aus zwei Ganztönen und einem kleinen Halbton *CF*, *DG*, *Ea*, *Fb*, *Gc* $\left(\frac{9}{8}\right)^2 \cdot \frac{256}{243}$ $= \frac{4}{3}$

7) Die übermässige Quarte, *Tritonus*, *Quarta dura*, bestehend aus drei Ganztönen *Fh*, $b\epsilon$ $\left(\frac{9}{8}\right)^3$ $= \frac{729}{512}$

8) Die falsche Quinte, *Semidiapente*, bestehend aus zwei Ganztönen und zwei kleinen Halbtönen, also aus zwei kleinen Terzen *Eb*, $\sharp F$ $\left(\frac{32}{27}\right)^2$ oder $\frac{4}{3} \cdot \frac{256}{243}$ $= \frac{1024}{729}$

9) Die Quinte, *Diapente*, bestehend aus drei Ganztönen und einem kleinen Halbton *CG*, *Da*, $E\natural$, *Fc*, *Gd*, *ae*, *bf*, $\frac{729}{512} \cdot \frac{256}{243}$ oder $\frac{81}{64} \cdot \frac{32}{27}$ $= \frac{3}{2}$

10) Die kleine Sexte, *Semitonium cum Diapente*, bestehend aus drei Ganztönen und zwei kleinen Halbtönen *Db*, *Ec*, *af*, $\natural g$ $\frac{3}{2} \cdot \frac{256}{243}$ $= \frac{128}{81}$

11) Die grosse Sexte, *Tonus cum Diapente*, bestehend aus vier Ganztönen und einem kleinen Halbton *Ca*, *Dh*, *Fd*, *Ge*, *bg* $\frac{3}{2} \cdot \frac{9}{8}$ $= \frac{27}{16}$

12) Die kleine Septime, *Semiditonus cum Diapente*, bestehend aus vier Ganztönen und zwei kleinen Halbtönen *Cb*, *Ec*, *Ed*, *ag* $\frac{32}{27} \cdot \frac{3}{2}$ oder als Doppelquarte $\frac{4}{3} \cdot \frac{4}{3}$ $= \frac{16}{9}$

Digitized by Google

13) Die grosse Septime, *Ditonus cum Diapente*, $C\sharp$, Fe, ba $\frac{81}{64} \cdot \frac{3}{2}$ = $\frac{243}{128}$

14) Die Octave, *Diapason*, bestehend aus fünf Ganztönen und zwei kleinen Halbtönen $\frac{4}{3} \cdot \frac{3}{2}$ = $\frac{2}{1}$

Eine verminderte oder unvollkommene Octave, *Semidiapason*, als welche nur im diatonischen Geschlechte ξb erscheinen würde, kann es, als ein *mi contra fa* gar nicht geben, was erst in einem folgenden Artikel erklärt werden wird.

Die heutzutage so genannten chromatischen Töne, *toni ficti*, berechnen sich nach den angegebenen Verhältnissen der beiden Halbtöne auf eine Weise, welche deren vollkommene Richtigkeit bekunden und zwar bei stattfindender Erhöhung und Erniedrigung der Ganztöne auf gedoppeltem Wege. Es wird dieses durch Veranschaulichung des Verhältnisses der beiden Halbtöne und des Komma deutlich werden:

$$\overbrace{f \quad ges \quad fis \quad g}$$

f ges und *fis g* sind kleine Halbtöne, *f fis* und *ges g* sind grosse Halbtöne, *ges fis* ist das Komma. Die Berechnung ist folgende:

a) Die durch $\sharp$ erhöhten Töne, durch Addition des grossen Halbtons und des unteren oder durch Subtraction des kleinen Halbtons von dem oberen Tone;

b) Die durch $\flat$ erniedrigten, durch Subtraction des grossen Halbtons von dem oberen oder durch Addition des kleineren Halbtons und des unteren Tons, z. B.

ad a) $f = \frac{4}{3} \cdot \frac{2187}{2048} = \frac{729}{512}$ $\left.\begin{matrix} \\ g = \frac{3}{2} : \frac{256}{243} = \frac{729}{512} \end{matrix}\right\} fis$

ad b) $f = \frac{4}{3} \cdot \frac{256}{243} = \frac{1024}{729}$ $\left.\begin{matrix} \\ g = \frac{3}{2} : \frac{2187}{2048} = \frac{1024}{729} \end{matrix}\right\} ges.$

Sonach sind die durch $\sharp$ erhöhten Töne naturgemäss grösser, d. h. höher als die durch $\flat$ erniedrigte Secunde, nach der Weise wie vorstehend berechnet und in Decimalen ausgedrückt:

$cis\text{–}des \quad \frac{2187}{2048} : \frac{256}{243} = 1{,}06787 : 1{,}05349$

$dis\text{–}es \quad \frac{19683}{18394} : \frac{32}{27} = 1{,}20135 : 1{,}18518$

$fis\text{–}ges \quad \frac{729}{512} : \frac{1024}{729} = 1{,}42382 : 1{,}40466$

u. s. w.

Das oben aufgeführte pythagoräische Komma $\frac{531441}{524288}$ ist in Decimalen ausgedrückt: 1,013643. Dieselbe Ziffer erhält man bei Berechnung der Differenz von *cis* und *des*, *dis* und *es* etc. nämlich 1,013645.

Alle Verhältnisse von gleich grossen Intervallen, sie mögen auf dem Grundtone oder irgend welch anderer diatonischer oder chromatischer Tonstufe ruhen, in der exactesten Uebereinstimmung, ebenso wie alle denkbaren Combinationen und Differenzen erweisen die Richtigkeit der mathematischen Verhältnisse, wie die bewundernswertheste Consequenz dieser Tonscala in allen ihren Theilen.

Eine Molltonscala als solche kennt die alte Musik nicht. Die Scala der aeolischen Tonart von *A* zu *a* stellt für die einzelnen Töne dieselben Verhältnisse dar, nur beginnt deren Reihe um eine kleine Terz tiefer.

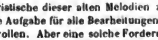
(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Fantasiestücke über Schottische und Irische Melodien für Violine und Pianoforte componirt von **L. Schlösser.** Wien, Carl Haslinger. Op. 31: *Logie o' buchern.* Pr. 1 Thlr. Op. 32: *Ye banks and braes o' bonnie Doon.* Pr. $1\frac{1}{4}$ Thlr. Op. 33: *Farewell! but whenever.* Pr. $1\frac{1}{6}$ Thlr.

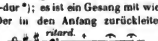
Unter drei Melodien der britischen Inseln, zwei schottische (Op. 31 und 32) und eine irische (Op. 33), giebt Herr Schlösser uns hier Bearbeitungen, welche er »Fantasiestücke« nennt wegen der etwas ungebundenen Form. Es sind aber keine Rhapsodien, wie man vermuthen könnte, sondern zwar modulatorisch sehr frei gehaltene, formell aber recht gut abgerundete Ergüsse, welche freilich weder in der Violine noch im Piano für Anfänger geschrieben, doch auch nicht übermässig schwer auszuführen sind und ein dankbares Publikum finden werden. Die charakteristischen Melodien verleihen den Stücken eine prägnantere Fassung, als bei den meistens unsichtbar dünn gesponnenen Melodie-Fäden neuerer Compositionen möglich ist. Am wenigsten eigenthümlich klingt die irische Melodie Op. 33, doch ist sie wieder sehr geeignet zu Variationen, während die schottischen starrer und unbiegsamer, obgleich in sich sehr schön sind.

Das Charakteristische dieser alten Melodien zu wahren, ist natürlich die erste Aufgabe für alle Bearbeitungen, seien sie nun welcher Art sie wollen. Aber eine solche Forderung ist keineswegs leicht zu befriedigen. Herr Schlösser hat diese Melodien durchaus mit Ernst und künstlerischem Geschick behandelt, aber die Grenzen der Tonalität derselben hat er nicht immer eingehalten. Als Beispiel passt uns Op. 32 am besten. Die Melodie von »*Ye banks o' Doon*« beginnt in der vorliegenden Fantasie S. 7 als *Andantino* in A-dur *); es ist ein Gesang mit wiederkehrendem ersten Theile. Der in den Anfang zurückleitende Mittelthei

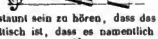


schliesst hier so: , und Herr Sch.

wird vielleicht erstaunt sein zu hören, dass das mit + bezeichnete *d* nicht schottisch ist, dass es namentlich nicht in diese



Melodie gehört, welche hier lautet, und der Geige



also recht gut , aber nicht so wie durchgehends in dieser »Fantasie« gegeben werden kann. Das sieht kleinlich aus; denn was sollte daran liegen, ob *d* $\frac{1}{16}$ hinzu gethan oder weggelassen wird? Vermuthlich hat auch der gegenwärtige Bearbeiter die Melodie schon in dieser Gestalt vorgefunden. Nun höre man aber folgende Geschichte.

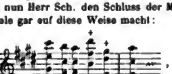
Das Lied, nach welchem diese Melodie benannt wird, stammt von dem grossen Nationaldichter Robert Burns her. Ursprünglich wars ein Jagdlied und der Titel lautete: »*The Caledonian hunt's delight*«. Burns erzählt in einem, November 1794 geschriebenen Briefe an den bekannten Herausgeber schottischer Melodien George Thomson die sonderbare Entstehung der Melodie: »Es giebt eine Melodie ‚*The Caledonian hunt's delight*', zu welcher ich ein Lied schrieb ‚*Ye banks and braes o' bonnie Doon*'. Diese Arie, denk' ich, wird zwischen Ihren Hundert einen Platz finden, wie König Lear von seinen Rittern sagte. Aber kennen Sie die Geschichte dieser Melodie? Sie ist kurios genug. Vor einer Reihe von Jahren war Herr James Miller, ein Schriftsteller in Ihrem Edinburg, welchen Sie vielleicht kennen, in Gesellschaft mit unserem Freunde Clarke; und als sie über schottische Musik sprachen, gab Miller den

*) Die eigentlichen zu Grunde liegenden Melodien hätten wohl an der Stelle, wo sie auftreten, mit Worten angedeutet werden sollen, um sie von der zweiten Melodie unterscheiden zu können.

Digitized by Google

schnlichsten Wunsch zu erkennen, dass er im Stande sein möge eine schottische Melodie zu componiren. Clarke sagte ihm, zum Theil im Scherz, er möge sich nur lediglich an die schwarzen Tasten des Claviers halten und einen gewissen Rhythmus beobachten, dann werde er unfehlbar eine schottische Melodie zu Stande bringen. Gewiss ist soviel, dass Herr Miller nach einigen Tagen die fludimente einer Melodie producirte, welche Clarke durch einige Aenderungen und Zusätze in den besagten Gesang verwandelte. Ritson, wissen Sie, hat dieselbe Geschichte mit den schwarzen Tasten; aber die Erzählung, welche ich Ihnen hier gebe, habe ich vor einigen Jahren von Clarke selber vernommen. Nun, um Ihnen zu zeigen, wie schwierig es ist, den Ursprung unserer nationalen Melodien zu erforschen, so habe ich verschiedentlich behauptet hören, dass dieses eine Irische Melodie sei; ja, ein gebildeter Irländer, mit welchem ich zusammen traf, versicherte, er habe sie in seinem Lande von alten Weibern singen hören, während auf der anderen Seite eine Gräfin mir erzählte, dass die erste Person, welche diesen Gesang nach Schottland brachte, die Frau eines Barons von ihrer Bekanntschaft war, und dass dieselbe sie aufzeichnete nach dem Vortrage eines wandernden Pfeifers auf der Insel Man. Wie schwierig also, über unsere Dichtung und Musik die Wahrheit zu ergründen! Ich selbst erblickte neulich ein Heft Balladen, welche in den Strassen von Dumfries [Burns' Wohnort] gesungen wurden und meinen Namen als Dichter an der Spitze hatten, obwohl es das erste Mal war, dass ich sie überhaupt sah.« Soweit Burns. Das Letzte gehört zwar eigentlich nicht hierher, ist aber doch eine jener hübschen Nachrichten, an denen die Geschichte des britischen Nationalgesanges so reich ist.

Wer obige Entstehungsgeschichte kennt, dem ist es gewiss unmöglich, die Melodie anders als mit »schwarzen Tasten« zu geben. Aber was das beste ist: wer jene Geschichte noch nicht kennt und nur genügend in den Charakter der schottischen Musik eindrang, wird ebenfalls auf den schwarzen Tasten bleiben. Wenn nun Herr Sch. den Schluss der Melodie in der Geige beim Finale gar auf diese Weise macht:



so ist das augenscheinlich gegen den Charakter dieser Melodie, weil der Hauptnachdruck auf zwei Töne (Quarte und Septime) gelegt wird, welche in derselben garnicht vorhanden sind. Die Schotten wissen das am besten. Sollte Jemand die schöne, in drei Bänden erschienene Sammlung der schottischen Gesänge von Graham zur Hand haben, so vergleiche er Bd. II, S. 4—8 »*The banks o' Doon*«; dort sind selbst in dem Vor- und Nachspiele der Clavierbegleitung von Sarenne die Quarte und Septime vermieden, und wer empfängt davon nicht den Eindruck eines durchaus originellen Gebildes? — Ein Wink für Herrn Schlösser oder Andere bei etwaigen weiteren Bearbeitungen.

ch.

---

24 Sechsbstaktige Vocalises in allen Dur- und Molltonarten im Umfange von als Intonationsstudien für die Intervalle, zunächst für weibliche Stimmen componirt von **Ferd. Sieber**, Professor der Musik. Op. 85. (Der Vocalisen fünfte Folge.) Magdeburg, Heinrichshofen. Pr. 1½ Thlr.

Ein neues Uebungswerk des Herrn Prof. Sieber bedarf zu seiner Empfehlung keiner eingehenden Recension, sondern die blosse Anzeige seines Vorhandenseins wird genügen; denn derselbe hat unseren Kunstgesang mit so mannigfachen Schulwerken bereichert, dass wohl jeder, der Gesangsstudien trieb, auf die eine oder die andere Art die Bekanntschaft derselben gemacht und Nutzen davon gezogen hat. Wenn Referent dieser blossen Anzeige noch ein Wort hinzufügt, so geschieht es nur wegen des beiehrenden Vorwortes, welches der Autor seinen Uebungen beigegeben hat. Diese Uebungen sind zunächst für junge Anfängerinnen bestimmt und »durch ihren, auf die Decime beschränkten Umfang wohl den meisten weiblichen Stimmen zugänglich gemacht. Denn selbst den höher hinauf reichenden Organen dürfte einerseits die Schonung ihrer hohen und höchsten Töne im Beginne der Studien dringend geboten, andererseits aber auch die Erwerbung einer sicheren und klangvollen Mittellage nicht minder wünschenswerth sein.« (Vorwort.) Sie schliessen sich der ersten Abtheilung der »Schule der Geläufigkeit« an, welche Herr Professor Sieber als Op. 42 veröffentlichte, und haben die Aufgabe, »die sämmtlichen Intervalle und ihre Abstufungen ohne vermittelnde Zwischentöne vorzuführen, damit die Schülerin dieselben genau kennen und, auf solche Kenntniss gestützt, sicher und rein intoniren lerne.« Der Verfasser spricht dann noch eindringlich über die Unentbehrlichkeit tüchtiger musikalischer Kenntnisse, wenigstens der Elemente der musikalischen Theorie, für alle Sängerinnen und über die Pflicht des Lehrers, diese nothwendige theoretische Unterweisung seinen Schülerinnen zu gewähren ohne Rücksicht darauf, was die junge Dame oder ihre Frau Mutter über das Langweilige und Ueberflüssige eines solchen Unterrichtes denken möge. Herr Sieber hat bei den einzelnen Uebungen dasjenige, was theoretisch dabei zu merken und zu lernen ist, angedeutet, wodurch dem Lehrer wenigstens die Mühe des Niederschreibens erspart wird.

Den grössten Theil der Vorrede benutzt der Autor, um dem Einwurfe zu begegnen, dass Mancher »die Einführung so schwieriger Intervallstufen, wie z. B. übermässiger Quinten, grosser Septimen u. dergl. m. in einem Studienwerke für Anfängerinnen« für ungeeignet halten möchte. Er erinnert dann daran, dass solche Vorbereitungen nöthig seien, um die Intonations-Schwierigkeiten, welche sich bei unseren grossen Meistern in Fülle finden, auf kunstmässige Art überwinden zu können. Es werden mehrere solcher Beispiele von Mozart (?), Bach (?), Beethoven (?), Weber (3), Schubert (!) angeführt, »welche in Bezug auf ‚Unsangbarkeit' nichts zu wünschen übrig lassen,« und der Verfasser fragt, ob man alle Stücke unserer grossen Meister, in denen so etwas vorkommt, desshalb ungesungen lassen solle? Nun, wer wollte darauf wohl mit Ja antworten und nicht lieber jedes Hülfsmittel, welches uns die Ausführung grosser Werke erleichtert, dankbar benutzen? Im Uebrigen aber will dem Referenten doch nützlich scheinen, wenigstens in ästhetischer Hinsicht einen Unterschied zwischen schwierigen Intervallen zu machen und hiernach dieselben in berechtigte und in unberechtigte (oder weniger berechtigte) zu theilen. Berechtigt wäre der Sprung auf ungewöhnliche Tonstufen, wenn dadurch ein Ausdruck erreicht wird, der im vorliegenden Falle durch kein anderes Mittel in gleicher Wahrheit und Stärke zu erlangen ist; unberechtigt dagegen, wenn ein anderer Weg eben so gut oder besser zum Ziele führt. In die letztere Kategorie gehören fast sämmtliche der angeführten Beispiele von Bach, Beethoven und Weber, also von denjenigen Meistern, welche bekanntlich für die Singstimme wenig dankher geschrieben haben. Derartige Stellen bleiben selbst für diejenigen Sänger, welche sie mit völliger Sicherheit zu treffen wissen, undankbar; denn das unrrügliche Kennzeichen aller unnöthig schwierigen Gänge ist dieses, dass Ausdruck und Tonfülle dadurch nicht gesteigert, sondern vermindert werden. Dies gehört eigentlich, wie schon erwähnt, in das ästhetische Gebiet; aber auch der Gesangunterricht dürfte nach der An-

Digitized by Google

sicht des Referenten Nutzen daraus ziehen können, weil die angedeuteten Erwägungen eine Brücke bilden, um den guten italienischen und den guten deutschen Gesangunterricht mehr und mehr in Uebereinstimmung zu bringen. Der Herr Verfasser steht, wie bekannt, wesentlich auf deutscher Seite, und sein gesammtes Wirken ist ein erfreulicher Beweis dafür, dass das Ernste und Gediegene unter uns immer mehr Boden gewinnt. —s.

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **Hamburg.** *R.* Am 9. Februar fand das zweite Abonnement-Concert der Singakademie im grossen Sagebiel'schen Saale statt, aber nicht unter Leitung des Herrn Kapellmeisters v. Bernuth, da dieser leider erkrankt war, sondern unter Führung des Concertmeisters Herrn Boie. Das Programm bestand aus zwei grösseren Chorstücken, nämlich: Requiem in C-moll von Cherubini und »Ruinen von Athen« von Beethoven. Herr Boie haben wir zu danken für eine bereitwillige Uebernahme der Direction, denn es hat immer sein Missliches und Schwieriges Werke aufzuführen, welche ein Anderer einstudirt hat, mit einem fremden Chore; es wäre daher auch unrecht, in vorliegendem Falle sich lediglich auszusprechen über kleine Unebenheiten, die grösstentheils wohl aus der ungewohnten Persönlichkeit des Führers entsprangen. Wir konnen uns daher darauf beschränken zu erwähnen, dass die Chore mit Fleiss einstudirt schienen und mit Liebe und guter Wirkung gesungen wurden. Der vorhandene Ruf, welchen in den »Ruinen von Athen«, von Robert Heller verfasst, wurde von Herrn Tomaso vom hiesigen Stadttheater mit schonem Organ deutlich und richtig betont vorgetragen. Das Solo des Oberpriesters ward von Herrn Breitschneider vom hiesigen Theater ebenfalls gut vorgetragen, während die übrigen kleinen Soli mit Mitgliedern der Akademie passend besetzt waren. — Im Theater gastirte ein Mal Herr Betz aus Berlin im Rossini'schen »Tell«, in welcher schonen Oper er die Tiltirolie sang. In diesem Herrn lernten wir einen guten musikalischen Sanger, mit schoner Stimme begabt, kennen und ware es sehr erwünscht, wenn wir denselben in einem längeren Gastspiele in mehreren Rollen horen konnten. Die übrigen Rollen im »Tell« waren von Seiten der Herren Rese — Walter Furst und Breitschneider — Meichthal, Frau. Nordan — Gentry rasch, — Fräul. Rigeno — Mathilde, Herr Ucko — Arnold, Herr Freny — Gessler recht mittelmässig besetzt. Die sonstigen Vorstellungen boten wenig Erfreuliches. Eine Wiederaufnahme der Mozart'schen »Zauberflöte« zeigte, dass unser Opernpersonal nicht dazu ausreichte, namentlich das Damenpersonal war sehr ungenügend. Herr Vary meckerte den Tamino in unerträglicher Weise, Frl. Borner war eine ziemlich farblose Pamina, während Frl. v. Rigeno's Intonation zu unrein sich erwies, um die Coloraturen der Konigin der Nacht genügend hervorzubringen. Somit noch Weiteres über die Leistungen im Stadttheater zu sagen, wollen wir heute nur noch erwähnen, dass unser Theater sich schon wieder genau auf demselben Punkte befindet, welchen es vor zwei Jahren erreicht hatte, nämlich vor dem Bankrott. Das Personal hat sich seine Reduction des Gehaltes vereinfachtigerweise gefallen lassen, aber auch damit wer wenig erreicht. Es sind also einflussreiche Personen zusammen getreten, um durch ein neues Abonnement und sonstige Zuschüsse das Theater wenigstens für den Rest dieser Saison über Wasser zu halten. Und dann? Nun, dann beginnt eine neue Periode, von der ihr Referent und ganz Hamburg weiter nichts weiss, als dass sie genau so enden wird, wie alle bisherigen.

* **Leipzig.** *c*—. Die letzte der Kammermusiksoireen im Gewandhause fand am 25. Febr. statt und bot einen recht würdigen Abschluss dar. Das Programm wies zuerst Joh. Seb. Bach's Concert für zwei Principal-Violinen mit Begleitung von zwei Violinen, Viola und Bass auf. Die Principal-Violinen hatten in den Herren Concertmeister David und Röntgen ihre tüchtigen Vertreter gefunden, die von den übrigen Mitwirkenden gut unterstützt wurden, so dass die grossartige und tief gedachte Composition sehr lobenswerth ausgeführt wurde. Die Wiedergabe von Mozart's Phantasie und Fuge für Pianoforte in C-dur durch Herrn Kapellmeister Reinecke war in musikalisch wohl vollendet, aber den Intentionen des Meisters nicht ganz getreu, besonders in der Wahl des Tempo. Das A moll-Quartett für Streichinstrumente Op. 132 von Beethoven wurde von den Herren David, Röntgen, Hermann und Hegar mit Accuratesse vorgetragen, die bewies, dass sie die schwierige Aufgabe redlich losen wollten. In dem herrlichen Quintett für Pianoforte und Streichinstrumente in Es-dur von Schumann, executirt von den genannten Künstlern und Herrn Reinecke kamen hier und da einige Schwankungen zwischen den Streichinstrumenten und dem Pianoforte vor, ohne jedoch den Eindruck des Ganzen zu storen. Den Ausführenden sind wir für diese Kammermusikgenüsse äusserst dankbar, denn sie bieten unter der Masse der anderen bunten Concerten eine wohlthuende geistige Erholung und erhabenen Genuss.

* **Leipzig.** *c*—. [»Die Schöpfung«, Oratorium von Jos. Haydn, aufgeführt durch die Singakademie in der Thomaskirche am 28. Febr.] Bei der in Leipzig vorherrschenden Geschmacksrichtung kann man es als ein erfreuliches Ereignis bezeichnen, wenn ein Programm wieder einmal ein Oratorium aufweist, und als ein aussergewöhnliches, wenn in einer Woche, wie dies jetzt geschehen, zwei Oratorien zur Aufführung kommen und ein drittes schon angekündigt ist. Man geht in solche Concerte mit einer ganz anderen, so zu sagen frommen Stimmung und mochte gern jede Kritik bei Seite setzen, um sich voll dem Genusse, den eine so herrliche Kunstgattung und zudem ein Meisterwerk von Vater Haydn gewährt, hingeben zu konnen und sich denselben durch Nichts verkümmern zu lassen. Um so empfindlicher tritt aber dann eine Täuschung auf, wenn man statt des erhoffen Herz und Geist erhebenden Genusses nur mit grosser Unbefriedigung heimkehrt. Hiermit haben wir das Urtheil über die Aufführung der »Schöpfung« im Allgemeinen schon ausgesprochen, und es bleibt uns noch übrig, Einzelnes zu berühren. Was der angestrebten guten Ausführung hinderlich war, ist zunächst der Ort derselben gewesen. Schon oft wurde, auch bei der Aufführung des Oratoriums von Spohr »Der Fall Babylons« durch denselben Verein am 5. Nov. v. J., darauf hingewiesen, dass die Thomaskirche zu ungünstig sei, um mit solch sprüchen Kräften die Wirkung eines Oratoriums recht zur Geltung zu bringen. Dazu ware ein grosser akustisch gebauter Saal, freilich nicht der hiesige Gewandhaus-Saal, nöthig gewesen. Leipzig, das die Metropole der deutschen Musik sein will (— der es leidenschaften ist es auf dem Wege zu werden —), hat doch noch nicht so viel erübrigen konnen, einen der Grosse und Bedeutung der Stadt entsprechenden würdigen Concertsaal sich zu schaffen, in welchem eine Vereinigung der vorhandenen Kräfte möglich wäre, durch welche endlich der Zersplitterung derselben entgegenmassen Einhalt gethan würde. So lange dies in Leipzig nicht erreicht, ist auch eine gute Ausführung eines grösseren Werkes, mit der Entfaltung der nothigen Kräfte, unmöglich. Neben diesem äusseren Uebelstande war es nun die ganz verfehlte Wahl der Solisten, die sich gar nicht zum oratorischen Vortrage eigneten, wir meinen vor Allem die Wahl des Herrn Krolop, welcher auf der Bühne hier seine Rollen als Bass-Buffone meistens gut ausführt, dessen Organ und von der Bühne her angewendete Vortragsweise aber durchaus nicht zur Verwendung in einem Oratorium passt und an dem Abende geradezu widerlich wurde. Auch von dem Baritonisten, Herrn Theodor Schmidt, und dem Tenoristen, Herrn Robert Wiedemann, konnte man nicht sagen, dass sie den Geist des Oratoriums auch im Mindesten erfasst und demselben gerecht zu werden suchten. Besser schon streifte Frau Peschka-Leutner, die gefeierte Bühnensangerin, ihre Aufgabe zu lösen. Sie überreizte jedoch ihre Stimme, wodurch dieselbe an Wohlklang sehr einbusste und oft nicht ohne unangenehme Schärfe auch klingen konnte. Das Orchester war sehr mittelmässig und die Chöre gingen meistens unsicher, abgesehen davon, dass den Stimmen jede Frische, jeder Klang fehlte. Die ganze Aufführung konnte somit auch nicht im Geringsten erwarmen, fehlte ja auch den Mitwirkenden selbst die Wärme der Empfindung.

* **Wien.** [Pläne mit dem alten Opernhause.] Vor längerer Zeit schon wurde berichtet, dass die Intendanz der Hoftheater im alten Opernhause Ausverkauf hielt und das Inventar zu Spottpreisen verschleuderte. Die Zeitungen sangen dem Hause sein Abendlied und Jeder glaubte, es sei mit ihm zu Ende. Seit einiger Zeit wird aber die Frage ventilirt, ob und wie das Schauspiel in jenes Haus verlegt werden könne. Die »N. fr. Presse« schildert die arbaulichen Verhältnisse wie folgt. »Die Frage, ob das Burgtheater ins alte Opernhaus verlegt werden soll, steckt jetzt im letzten Stadium. Man weiss nicht, ob man wollen soll, man spricht von ‚vorläufiger', von ‚nothdürftiger' Herstellung des alten Opernhauses, da man doch den Bau eines neuen Burgtheaters nicht überflussig machen will. Aber auch die vorläufige und nothdurftige Herstellung wird eine Ausgabe von mehr denn 200,000 Gulden verursachen. Wenn das reicht! Das alte Opernhaus ist jetzt im Innern ein leerer Raum, und Alles, aber auch Alles, was von Theater-Material darin gewesen, ist bis auf den letzten Span verkauft worden, natürlich für einen Spottpreis. Die kostbaren Holzer des Schnurbodens mogen als Brennholz verwerthet worden sein. Dass die Decorationen, welche Hunderte gekostet, für ein paar Gulden hingegeben worden sind, das ist ja allgemein bekannt. Warum, wissen die Götter. Denn wenn man auch sehr benutzen wollte, so war doch nicht eilige Verschleuderung durch irgend einen stichhaltigen Grund geboten. Dies Alles mit so grossen Kosten wieder anzuschaffen, erscheint dem neuen Generalintendanten doch sehr bedenklich. Der neue General-Intendant ist je notorisch dafür eingesetzt worden, dem Deficit Schranken oder,

Digitized by Google

wenn möglich, ein Ende zu setzen; er wird kaum seine erste grössere Action mit einer neuen grossen Ausgabe beginnen wollen. Seit Fürst Hohenlohe die oberste Direction der Hoftheater übernommen, sind die Ausgaben, und zwar die vermeidbaren, fortwährend gestiegen. Zuerst Einsetzung einer Intendanz und die Pensionirung Laube's. Denn nach drei Jahren die Pensionirung Wolf's in derselben Höhe für drei Jahre, welche dem Vorgänger für beinahe zwei Decennien zuerkannt worden war. Dann Einsetzung Dingelstedt's mit Belassung seiner viel höheren Gehälter am Opernhause, und an seine Stelle mit neuem Directionsgehalte Einsetzung Herbeck's — man berechne die Erhöhung dieser fast lastenden Ausgaben! Dann die Cassirung des alten Opernhauses und die unvermeidliche Deficit im neuen Opernhause stehen in enger Wechselbeziehung. Das wird jetzt klar, da man dies alte Opernhaus in nähere Betrachtung zieht. Jeder halbwegs Kundige hätte der obersten Hoftheater-Direction von vornherein deutlich nachweisen können, dass ein Theater wie das neue Opernhaus mit so grossen Tageskosten seine Ausgaben absolut nicht decken könnte, dass man es also nur zur grossen Oper drei- bis viermal in der Woche benützen — wie das Paris auch, der oberflächlich Hinschauende lehrt — und dass man das alte Opernhaus für die kleinere Oper verwenden müsste. Mit der grossen Oper im grossen schönen Hause konnte man stetig grosse Einnahmen erzielen und die grossen Tageskosten decken. Mit der kleineren Oper, die sich im alten Hause besser ansnimmt, also dort auch stärkere Anziehungskraft ensübt, konnte man bei kleinen Tageskosten ausreichende Kasse machen. Das Alles lag auf der Hand. Statt dessen spielt man jetzt im grossen Hause die Mehrzahl der Tage vor leeren Bänken, und nimmt oft kaum die Hälfte der Tageskosten ein, ist also einem riesigen Deficit preisgegeben und hat — sie ob man sich den rettenden Rückweg gerudezu habe abschneiden wollen — das alte Haus aufs Grindlichste abgerissen, so dass man nur noch mit grossen Kosten dahin zurück kann, wohin man zurück muss. Wir sind nämlich überzeugt, dass die jetzige Enquête in Betreff des alten Opernhauses nur dazu gemacht sein wird, um in Ziffern festzustellen, wie viel man in der Opernhausfrage zum Fenster hinausgeworfen, und dass man dahin zurückkommen wird, wenn man halbwegs klug sein wollen: die kleinere Oper ins alte Opernhaus zurück zu verlegen. Für die ziemlich müssige Frage einer provisorischen Verlegung des Burgtheaters macht man die Enquête, und die Verlegung der kleineren Oper ins alte Opernhaus wird gar nicht gefragt. Eine andere Rettung vor dem permanenten Deficit im neuen Operahause giebt es kaum. Ausserdem ist ja auch hinlänglich bekannt, dass der Saal des alten Opernhauses, sehr günstig für Musik, gar nicht besonders günstig ist für das recitirende Schauspiel. Wenn es daher dem Herrn Regisseur des gesprochene Wort angenugend, und die Burgschauspieler haben von jeher geklagt, dass sie im Kerntnerthor-Theater sich immer machtlos fühlten mit jedem feineren Stücke. — Dass die Wege der obersten Direction so weit Umwege und so kostspielig sind, das soll hier nur angedeutet werden. Die Veranlassung zu weiterer Ausführung wird leider wohl nicht fehlen. Mit Bezug hierauf schreibt aber eine officiöse Feder in der »Oesterr. Correspondenz«: »Die Enquête, betreffend die Verwendbarkeit des neuen Hofoperntheaters für das Schauspielhaus, ist noch nicht abgeschlossen; schon jetzt darf aber gesagt werden, dass, wenn auch diese Verwendung nicht beschlossen werden sollte, der wieder angeregte Gedanke, in das alte Haus die kleinere Oper zurückzuverlegen, keine Aussicht auf Verwirklichung hat. Die ökonomische Vorbedingung einer solchen Zurückverlegung sind nicht obzusehen. Bei neversändertem Etat wäre zu berücksichtigen, dass die beste Einnahme im alten Hause immer noch kleiner ist, als die schlechteste Einnahme im neuen Hause. Zudem stehen jenem Gedanken die in der That brillanten finanziellen Erfolge im neuen Hause entgegen, Erfolge, deren weitere Steigerung mit gutem Grunde erwartet werden darf. So sei erwähnt, dass vom 1. Janner bis inclusive 19. Februar d. J. im neuen Opernhause 100,125 fl. eingenommen wurden sind, die Tageseinnahme daher an diesen 50 Tagen über die tägliche Abonnements-Quote von in runder Summe 1000 fl., täglich noch 2000 fl. betragen hat. Gerade in diese Zeit fallen aber vielfache Repertoire-Bedrängnisse durch Erkrankungen u. s. w. Hierüber kann ein Jeder denken, was ihm beliebt, auf zweifeln wir nicht, dass die obige Vorbersagung sich schliesslich bestätigen wird.

* • Eine Originalbüste Beethoven's zu seinen Lebzeiten von einem namhaften Künstler [dem Professor F. Schaller in Wien auf Bestellung von Beethoven's Freunde Carl Holz] modellirt und durch Zeugnisse mitlebender Notabilitäten verificirt, war das kostbare Eigenthum eines Pester Advocaten, der, als voriges Jahr überall Beethovenfeste gefeiert wurden, die Büste den Pester Beethovenfest-Arrangeuren für ewige Zeiten zur Verfügung stellte. Es wurde darüber bei Franz Liszt verhandelt, aber man fand, die Sache passe nicht in den Rahmen des Festprogrammes und lehnte daher — sonderbarer Beethovencultus! — das werthvolle Geschenk ab. Der Besitzer der Büste dachte sich sein Theil und frug bei dem Comité der Londoner Beethovenfeier an, ob es die Büste zum Geschenk haben wolle. Natürlich erfolgte augenblicklich die telegraphische Zustimmung nebst warmstem Danke und schon vier Tage darauf erschien der Director der Londoner philharmonischen Gesellschaft persönlich in Pest, um die Büste in Empfang zu nehmen. Der Director besuchte bei der Gelegenheit auch Herrn Dr. Liszt, dem er den Zweck seiner Anwesenheit mit ironischer Absichtlichkeit unter die Nase rieb.
(Wiener Fremdenblatt Nr. 57.]

* [Wirkung Wagner'scher Musik auf die »geistige Gesundheit.] In einem früheren Berichte aus Berlin erwähnten wir, dass zur Aufführung der Meistersinger Herr Eberle aus München als Repetitor berufen war. Jetzt wird der in München erfolgte Tod desselben angezeigt. Die Worte, mit welchen die »N. fr. Presse« dieses traurigen Ereignisses Erwähnung thut, sind so bezeichnend, dass wir uns nicht versagen können, dieselben herzusetzen. »Am 19. Februar (heisst es dort) starb zu München nach längerem, schwerem Leiden in seinem 45. Lebensjahre Herr Karl Ludwig Eberle, ehemaliger Theater-Kapellmeister in Augsburg und anderen Orten, in letzterer Zeit Solo-Repetitor am königlichen Hoftheater in Berlin. Herr Eberle soll eine aussergewöhnliche musikalische Begabung besessen haben; allein das unablässige Studium der Wagner'schen Musik, zu deren enrogirten Parteigängern er zählte, hat allmälig seine geistige Gesundheit vollständig zerrüttet.« Der nicht ganz klare, aber vielleicht doch sehr bezeichnende Ausdruck »Zerrüttung der geistigen Gesundheit« bedeutet also wohl die durch mittelst Wagner'schen Systems in höherer Potenz. Welch ein Zeugniss für diese Musik!

* Die Pariser Theater kommen auch und nach wieder in Gang. Die Grosse Oper öffnet Sonntag ihre Pforten; allein es werden daselbst nur musikalische Soiréen veranstaltet, bei denen die Choristen Chöre und die Künstler, die Damen Gueymard, Lauters und Arnaud, sowie die Herren Villeret, Belval und Caron, nur Operafragmente darstellen werden. Der Saal wird mittelst Kerzen beleuchtet; diese Beleuchtungsart verbreitet zwar weniger Rauch als das Petroleum, allein ihre Lenchtkraft ist auch geringer als dieses. — Auch Offenbach hat wieder glücklich und unerwartet friedlich seinen Platz in Paris occupirt. Das »Phatasie-Theater« kündigte neulich Madame Joly, Sängerin des königlichen Theaters in Brüssel, an. Dieser Name wurde schon früher vestilirt, und zwar gleichie man, dass durch sie die Offenbach'schen Operetten regenerirt werden könnten. — Das »Bouffes-Theater« hat seine Vorstellungen mit der »Prinzessin von Trebizonde« wieder aufgenommen. Man meinte, dass es dabei zu geräuschvollen Auftritten, zum Zischen und zu Scandal kommen werde. Das Theater war gedrängt voll. Der Vorhang ging im ersten Acte auf und nieder, kein missliebiges Zeichen war zu vernehmen, und so verlief auch der zweite und dritte Act. Offenbach hat also, ohne zerzeust zu werden, wie Einige meinten, seinen Einzug in Paris gehalten. Vielleicht findet man doch, dass seine Musik doch eigentlich die wahre Volksmusik ist.

* [Musik für den Elozog noch Paris.] Aus Versailles schreibt man unterm 21. Februar: Der neue Pariser Elozogsmarsch, componirt von dem Kapellmeister des ersten Garde-Regiments, Voigt, wird jetzt fleissig von allen Musikcorps geübt. Brechstücke davon hörte ich kürzlich auf der grossen Rennbahn von Porchefontaine, rechts vom Ausgangsthore der Avenue de Paris. Ich kann nicht sagen, dass ich sehr erhaut davon bin. Ich würde es als eine pietätvolle Erinnerung an den ersten Siegeseinzug unserer Grossvater begrüsst haben, wenn wir jetzt unter den Tönen des alten, kräftigen »Pariser Einzugsmarsches« wieder in das besiegte Paris einzögen. — Eine Correspondenz vom 23. berichtet: Gestern hatten unsere hiesigen vereinigten Regimentsmusiken im Garten der Präfectur vor dem Kaiser eine Generalprobe der Musikstücke, die bestimmt sind, den Elozog nach Paris zu eröffnen, wo dieser in heroischen und preussischen Militär-Musikcorps bei der Weltausstellung 1867 so glänzend gelang. Hier erklärte sich das zahlreich versammelte Militär-Publikum einstimmig für den mit brillanter Präcision gespielten »Worther Marsch«.

* • Freunde älterer musikalischer Literatur mechen wir auf den Katalog Nr. 305 von Kirchhoff & Wigand in Leipzig aufmerksam. Derselbe umfasst 1500 Nummern in den Abtheilungen Geschichte der Musik, Theoretische Werke, Anleitungen zur Musiktechnik, Ältere praktische Musik bis zum Ende des 18. Jahrhunderts (Nr. 678—1464), Opern und Liederspiele seit dem 16. Jahrhundert (Nr. 1465—1500).

Digitized by Google

ANZEIGER.

[30]

Conservatorium der Musik in Stuttgart.

Mit dem Anfang des **Sommersemesters**, den 17. April d. J., können in diese, unter dem Protectorat Seiner Majestät des Königs von Württemberg stehende und aus Staatsmitteln subventionirte Anstalt, welche für vollständige Ausbildung sowohl von Künstlern, als auch insbesondere von Lehrern und Lehrerinnen bestimmt ist, neue Schüler und Schülerinnen eintreten.

Der Unterricht erstreckt sich auf Elementar-, Chor-, Solo- und dramatischen Gesang, Clavier-, Orgel-, Violin- und Violoncellspiel, Tonsatzlehre (Harmonielehre, Contrapunkt, Formenlehre), Vocal- und Instrumentalcomposition, nebst Partiturspiel, Methodik des Gesang- und Clavierunterrichts, Orgelkunde, Aesthetik mit Kunst- und Literaturgeschichte, Geschichte der Musik, Declamation und italienische Sprache, und wird ertheilt von den Herren Professor *Stark*, Kammersänger und Opernregisseur *Schultky*, Professor *Lebert*, Hofpianist Prof *Pruckner*, Professoren *Speidel*, *Levi*, Professor Dr. *Faisst*, Kammermusiker *Debuysère*, Hofmusiker *Keller*, Concertmeister und Kammervirtuos *Singer*, *Boch*, Herrn Kammermusiker *Krumbholz*, der ehemaligen K. Kammersängerin Madame *Lessinger*, sowie von den Herren *Ahsens*, *Tod*, *Attinger*, *Bauser*, *Beron*, *Fink*, Kammervirtuos *Ferling*, *Rein*, *Mortatti*, Dr. *Scherer*, Hofschauspieler *Arndt* und Herrn *Bunsler*.

Für das Ensemblespiel sind regelmässige Lectionen eingerichtet. Zur Uebung im öffentlichen Vortrag und im Orchesterspiel ist den dafür befähigten Schülern ebenfalls Gelegenheit gegeben.

Das jährliche Honorar für die gewöhnliche Zahl von Unterrichtsstunden beträgt für Schülerinnen 112 Gulden rheinisch (64 Thlr., 240 Francs), für Schüler 120 Gulden (72½ Thlr., 333 Frcs.).

Anmeldungen wollen spätestens am Tage vor der den 18. April Nachmittags 2 Uhr stattfindenden Aufnahmeprüfung an das Secretariat des Conservatoriums gerichtet werden, von welchem auch das ausführlichere Programm der Anstalt zu beziehen ist.

Stuttgart, den 25. Februar 1871.

Die Direction des Conservatoriums für Musik:
Professor Dr. **Faisst.**
Professor Dr. **Scholl.**

---

[46] Von der zum Besten verwundeter deutscher Krieger veranstalteten

Sammlung vaterländischer Lieder
aus den
„Liedern zu Schutz und Trutz“
erschienen bis jetzt folgende Stücke:

Für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung:

Nr.	7.	**Anton Deprosse**, Kriegergruss (*Christian Schad*). — Auch für einstimmigen Chor	4 Sgr.
–	33.	**Gräfin Hoffmann**, Ade! Ich muss aus gehen (*Rudolf Löwenstein*)	2 –
–	34.	—— Ik sein ein wahre Teufelskerl (*K. Else*)	2 –
–	29.	**Ferd. Gumbert**, An Deutschlands Frauen (*Jul. Sturm*)	4 –
–	30.	**Ferd. Hiller**, Zur Wehre (*Ferd. Hiller*)	2 –
–	27.	**Louis Köhler**, Soldaten-Abschied (*Feodor Wehl*)	4 –
–	24.	**Oscar Koibe**, Deutschland hoch (*Oscar Knibe*)	2 –
–	4.	—— Zum heiligen Krieg (*Wolfgang Müller von Königswinter*)	3 –
–	32.	**Ed. Mertke**, Landwehrlied (*Heinrich Viehoff*). — Auch für einstimmigen Männer-Chor	2 –
–	43.	**R. H. Stahlknecht**, Auf Vurposten (*Max Remy*)	4 –
–	28.	**W. Tappert**, Kommt ein Fuchs zum deutschen Rhein (*H. Kletke*)	2 –
–	40.	**Franz Trautmann**, Das Kaiser Willem-Lied (*Franz Trautmann*). — Auch für Pianoforte allein	2 –
–	39.	**L. A. Veit**, Wind und Sturm (*R. Genée*)	3 –

Für Männer-Quartett:

Nr.	2.	**Franz Abt**, Das Herz der Welt (*C. Schultes*)	4 Sgr.
–	35.	**L. Attinger**, Schlachtruf (*K. Zettel*)	4 –
–	1.	**V. L. Becker**, Das deutsche Fliehlein (*Ignaz Hub*)	4 –
–	3.	—— Gebet (*Ignaz Hub*)	2 –
–	13.	—— Deutsches Kriegslied (*Emil Walther*)	4 –
–	18.	—— Deutsche Eluheit hoch (*C. Weiss*)	4 –
–	11.	**Anton Deprosse**, Mein Vaterland (*Amara George-Kaufmann*)	4 –
–	6.	**Eugen Grüel**, Gebet vor der Schlacht (*Ungenannter*)	4 –
–	28.	**Louis Köhler**, Futsch. Nürtsche Historie (*Fr. Zander*)	4 –
–	15.	**Oscar Koibe**, Was krauchst durt in dem Busch herum? Kriegslied des Füsilier Kutschke; Canon für vier Basstimmen	2 –
–	13.	—— Das Heidelberger Schloss (*Moritz Blanchartz*)	4 –
–	33.	**Franz Lachner**, Kriegslied (*Emanuel Geibel*)	2 –
–	44.	**Carl Matys**, Am sechsten August 1870 (*O. F. Gruppe*)	2 –
–	12.	—— Süddeutsches Kriegslied (*Otto Müller*)	2 –
–	5.	**Ernst Methfessel**, Der Schwur des Vater Rhein (*Friedrich Bucher*)	4 –
Nr.	9.	**Ernst Methfessel**, Lass Deine Banner fliegen (*Albert Traeger*)	4 Sgr.
–	19.	—— Unsere Mainbrücke (*Kladderadatsch*)	2 –
–	44.	**Julius Mühling**, Tambour schlag an! (*Julius Grosse*)	2 –
–	17.	**Julius Otto**, Das einige deutsche Vaterland (*Ad. Peters*)	4 –
–	24.	**H. M. Schletterer**, Rothbart Friedrich (*W. Winckler*)	2 –
–	25.	—— Heraus und Vurwärts oder der Feldmarschall (*R. v. Retberg*)	4 –
–	26.	—— Was wir wollen (*R. v. Retberg*)	2 –
–	41.	—— Deutschen Jägerlied (*R. v. Retberg*)	2 –
–	42.	—— Reiterlied (*R. v. Retberg*)	2 –
–	10.	**Wilhelm Speidel**, Soldatenabschied (*Feodor Wehl*)	2 –
–	29.	**Eduard Tauwitz**, Kummt ein Fuchs zum deutschen Rhein (*H. Kletke*)	4 –
–	30.	—— Schlachtruf (*Karl Zettel*)	2 –
–	34.	—— Kriegslied (*Emanuel Geibel*)	4 –
–	37.	**Ph. Tietz**, Deutscher Schlachtruf (*H. J. Frauenstein*)	4 –
–	5.	**G. Gottfr. Weiss**, Auf Frankreichs Kriegserklärung (*Friedrich Bodenstedt*)	4 –
–	36.	**W. Woerner**, Ein Tagelied (*W. Hertz*)	4 –

Franz Lipperheide in **Berlin.**

---

[44] Soeben erschienen:

C. Kaehler. Das Kaiserlied, für 1 Singstimme mit Clavierbegleitung. Op. 5. 5 Sgr.

E. Richter. Der Schmied von Sedan, für 4 Singstimme mit Clavierbegleitung. Op. 60. 3 Sgr.

Wir empfehlen diese beiden patriotischen schwungvollen Compositionen dem geehrten Publikum.

An Orten, wo keine Buch- oder Musikalienhandlungen sind, übermittelt die Verlagshandlung diese Werke gegen Einsendung des Betrages in Postmarken franco unter Kreuzband

Berlin. **Ad. Stubenrauch**, Luckenwalderstr. 2.

---

[42] In unserm Verlag ist erschienen und wird allen Gesangvereinen für gemischten Chor angelegentlichst empfohlen:

Sechs Lieder
für vierstimmigen gemischten Chor
componirt von **Albert Dietrich**, Op. 23.

Heft I: Friede den Schlummernden. Vogelgesang. Des Abends.
Heft II: O, meiner Jugend sel'ge Stunden. Der Heimathstrauss. Wanderlied.

Preis à Heft Partitur und Stimmen 4 Thlr.

Praeger & Meier in Bremen.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Präum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 15. März 1871. **Nr. 11.** VI. Jahrgang.

Inhalt: A. E. Grell's sechzehnstimmige Messe (Fortsetzung). — Zur Musikpraxis und Theorie des 16. Jahrhunderts. II. Die tonischen Elemente und die Temperatur (Fortsetzung). — Beethoven als Patriot. Das Festspiel von J. Rodenberg zu der Dresdener Beethoven-Feier. — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

A. E. Grell's sechzehnstimmige Messe.

(Fortsetzung.)

Die erste Aufführung fand am 20. Februar 1861 statt. — Da Grell das Werk für einen Concert-Abend nicht ausreichend hielt, so liess er hinterher noch sein aus fünf Sätzen bestehendes *Te Deum* (Op. 38, Berlin bei Trautwein) nachfolgen, was jedoch sowohl für die Sänger, als auch für die Zuhörer zu viel wurde. Mit den durchaus nöthigen Pausen von einigen (5 bis 6) Minuten zwischen den Theilen (nämlich vor und nach dem *Credo*) dauert die Messe 2¼ Stunde, was für ein Acapella-Concert hinlänglich ist. Das letzte Mal z. B. begann die Aufführung 10 Minuten nach 7 Uhr und endete ungefähr 25 Minuten nach 9 Uhr. Bei allen späteren Aufführungen hat man daher das *Te Deum* fort gelassen und nur die Messe gesungen. In der ersten Aufführung waren die Solostimmen folgendermaassen besetzt:

	Chor I.	Chor II.	Chor III.	Chor IV.
S.	Frl. Decker.	Frau v. Löfen-Bennewitz.	Frl. Kümmritz.	Frl. Fiedler.
A.	Frl. Hoppe.	Frau Walther.	Frl. Baer.	Frl. Irmer. ‡
T.	Herr Geyer, Domsänger.	Herr Braun, kgl. Musikdir.	Herr v. Löfen-Bennewitz, Löschfismaler.	Herr Horkel II, Beamter.
B.	Herr Kotzolt, kgl. Musikdir.	Herr Klose, Kaufmann.	Hr. Dr. H. Müller ord. Lehrer am gr. Kloster.	Herr Krause, Lehrer in Rummelsburg.

Da das Werk ausserordentlich gut einstudirt war und die Mitglieder selbst durch die Grossartigkeit und Schönheit desselben überrascht waren, so wurde Grell gebeten, die Aufführung zu wiederholen, was auch nach einigen Wochen (nämlich am 6. März 1861) mit derselben Besetzung der Solostimmen geschah. Das *Te Deum* liess er jedoch, wie schon gesagt, fort.

Zum zweiten Male wurde das Werk im folgenden Winter einstudirt und am 28. Februar 1863 mit folgender Besetzung der Solostimmen zur Aufführung gebracht:

	Chor I.	Chor II.	Chor III.	Chor IV.
S.	Frl. Decker.	Frl. Linde.	Frl. Kümmritz.	Frau Wechsel-mann.
A.	Frl. Baer.	Frl. Gutzeit.	Frl. Hoppe.	Frl. Seeger.
T.	Herr Geyer, Domsänger.	Herr v. Löfen-Bennewitz, Löschfismaler.	Herr Seyffert, Domsänger.	Herr Blumner, kgl. Musikdir.
B.	Hr. Dr. H Müller ord. Lehrer am gr. Kloster.	Herr Dorschel.	Herr Klose, Kaufmann.	Herr Kotzolt, kgl. Musikdir.

Bei der dritten Aufführung am 12. März 1864 sangen folgende Solosänger:

	Chor I.	Chor II.	Chor III.	Chor IV.
S.	Frl. Decker.	Frl. Linde.	Frl. Kümmritz.	Frl. Wiebe.
A.	Frl. Baer.	Frl. Hoppe.	Frl. Succo.	Frl. Seeger.
T.	Herr Geyer, Domsänger.	Herr Blumner, kgl. Musikdir.	Herr Schütz, Domsänger.	Herr Knorr, Domsänger.
B.	Hr H. Putsch, Gesanglehrer und Componist.	Dr. H. Müller, ord. Lehrer am gr. Kloster.	Herr Krause, Lehrer.	Herr Kuhn.

Bei der vierten am 20. März 1867 folgende:

	Chor I.	Chor II.	Chor III.	Chor IV.
S.	Frl. Decker.	Frl. Starck.	Frl. Zernack.	Frau Fesca.
A.	Frl. Succo.	Frl. Schweitzer.	Frl. Seeger.	Frl. Fürbringer.
T.	Hr. v. Löfen-B., Löschfismaler.	Herr Blumner, kgl. Musikdir.	Herr Kabisch, Buchhandler.	Herr Schütz, Domsänger.
B.	Herr H. Putsch, Gesanglehrer und Componist.	Hr. Dr. H. Müller ord. Lehrer am gr. Kloster.	Herr Meyer, Rechnungsrath.	Herr Krause, Lehrer.

Und bei der letzten Aufführung am 9. Febr. 1871 folgende:

	Chor I.	Chor II.	Chor III.	Chor IV.
S.	Frl. Decker.	Frl. Adler.	Frau Fesca.	Frl. Preuss.
A.	Frl. Schwendi.	Frl. Schweitzer.	Frl. Maass.	Frl. Gottschau.
T.	Herr Geyer, Domsänger.	Herr Blumner, kgl. Musikdir.	Herr W. Müller, Buchhandler.	Herr Preiss, Domsänger.
B.	Herr Putsch, Gesanglehrer und Componist.	Hr. Dr. H. Müller ord. Lehrer am gr. Kloster.	Herr Krüger, Architekt.	Hr. Gottschau, stud. med.

Die letzte Aufführung war in jeder Beziehung eine gelungene zu nennen, mit Ausnahme, dass in den ersten Sätzen bei einigen der Solostimmen eine gewisse Befangenheit bemerkbar war, die zu manchen kleineren Unebenheiten und Fehlern Veranlassung gab; denn in diesem complicirten Bau von Tönen ist es besonders wichtig, stets mit Sicherheit und Ruhe einzutreten, sich beim Pausiren nicht zu verzählen u. s. w., wenn auch sonst von den einzelnen Stimmen nichts übermässig Schwieriges oder gar Unnatürliches verlangt wird. Nachdem indess nach einigen Sätzen diese sehr erklärliche Befangenheit gewichen war, und die Chöre mit ihrer Kraft und Fülle einsetzten, und so Alles zur höchsten Begeisterung mit sich fortrissen, gelang die Darstellung ganz vortrefflich. Der Vortrag mit seinen Nüancirungen und ebenso die Intonation war musterhaft; letzteres ist besonders hervorzuheben, da man sich nicht einmal zur Angabe des Tones des Flügels, sondern nur der Stimmgabel bediente.

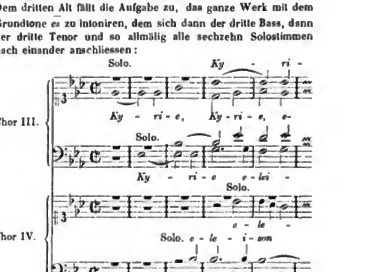
Digitized by Google

Nach diesen vorausgeschickten allgemeineren Betrachtungen und den Notizen über die Entstehung des Werkes, wollen wir nun zu einer eingehenderen Besprechung seiner einzelnen Theile übergehen.

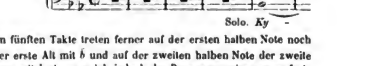
Die Tonart der Messe ist *Es*-dur; in derselben bewegt sich fast ausschliesslich der erste Theil, das *Kyrie* und *Gloria;* nur dass das *Christe eleison* sus *As*-dur und das *Domine Deus, rex coelestis* aus *B*-dur gehen. — Der zweite Theil, das *Credo*, moduliert am weitesten. Er beginnt in seinem ersten Satze in *B*-moll. Der zweite Satz *Et in unum Dominum Jesum Christum* geht sus *As*-dur, der dann folgende, *Et incarnatus est* mit dem sich anschliessenden *Crucifixus* aus *Des*-dur und schliesst in *B*-moll. Das *Et resurrexit tertia die* geht hiersuf sus *Ges*-dur und schliesslich das *Et in spiritum sanctum* wieder sus der Haupttonart *Es*-dur. — Die Sätcke des dritten Theiles, das *Sanctus* und *Agnus Dei*, gehören mit Ausnahme des *Benedictus*, welches aus *As*-dur geht, wieder der Haupttonart an. — Der Gang der Modulation ist hiernach durchaus planvoll, und die Haupttonart durch das ganze Stück ziemlich streng festgehalten. Nur in dem zweiten Theile, in dem *Credo*, sehen wir einen grösseren Wechsel in der Modulation, welcher durch die mannigfachen Contraste des Textes gerechtfertigt ist.

Die älteren Componisten des 16. und noch des 17. Jahrhunderts führen in ihren mehrstimmigen Werken in der That ihre Stimmen obligat durch, ohne jemals zwei oder mehrere in einander übergehen zu lassen. In der späteren Zeit nahm man es hiermit nicht mehr so genau. In einem in meinem Besitze befindlichen sechzehnstimmigen *Kyrie* und *Gloria* von Perti pflegen die vier Chöre abwechselnd den Gesang eines Satzes zu beginnen; kommen sie aber alle zusammen, so ist der Satz selten mehr als achtstimmig. Ebenso frei (wenn auch in anderer Weise) ist Fasch in seiner sechzehnstimmigen Messe zu Werke gegangen. Bach und Händel, welche allerdings stets an eine instrumentale Unterstützung dachten, gehen sogar hierin noch weiter, so dass sie selbst in ihren achtstimmig angelegten Compositionen den Satz selten achtstimmig durchführen, sondern hier schon nicht selten die beiden Chöre zu einem vierstimmigen Satze vereinigen. *) Ein grosser Fortschritt Grell's ist es, dass er hierin ganz consequent verfahren ist und die sechzehn Stimmen, wenn sie alle zusammenkommen, auch wirklich zu einem sechzehnstimmigen Satze vereinigt. Einmal ist hierdurch nicht nur sein Werk kunstvoller in der Form, sondern auch in seiner Schallkraft viel wirksamer. Jemehr die Stimmen getheilt sind, desto voller ist der Klang des Chores, desto gewaltiger wirkt die in Schwingung versetzte Luft. Es ist das derselbe Grund, weshalb ein *Unisono* in der Mitte einer mehrstimmigen Composition mit klingt. Man findet häufig, dass die Componisten, um einer Stelle eine besondere Bedeutung zu geben, zur Anwendung des *Unisono* greifen; sie erreichen aber gerade das Gegentheil der von ihnen beabsichtigten Wirkung: nicht Kraft, sondern eine gewisse Leere und Dünnigkeit im Klange. — Grell weiss nun gerade durch seine polyphonischen Verbindungen seiner Composition jenen vollen Ton des Klanges zu geben, der so überraschend auf alle Hörenden wirkt. Und zu bewundern ist hierbei, mit welch ungemeinem Geschicke er die Dissonanzen anzuwenden und (um sie zur Geltung zu bringen) zu verdoppeln versteht, ohne dass dadurch bei der Auflösung verbotene Gänge (Octaven) entstehen. Durch letzteres steht er auch in technischer Beziehung über den älteren Meistern des mehrstimmigen Satzes, wie Gabrieli, Schütz u. A., welche zwar auch mit Strenge die Verschiedenheit der Stimmen festhielten, aber in den vielstimmigeren Steilen fast ganz auf die Wirkung der Dissonanzen verzichten mussten.

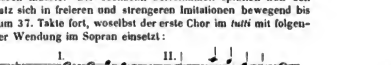
1. *Kyrie eleison*, ein Satz im $^3/_2$-Takte von 103 Takten Umfang, den die Solostimmen in einfacher Weise beginnen. Dem dritten Alt fällt die Aufgabe zu, das ganze Werk mit dem Grundtone *es* zu intoniren, dem sich dann der dritte Bass, dann der dritte Tenor und so allmälig alle sechzehn Solostimmen nach einander anschliessen:



Im fünften Takte treten ferner auf der ersten halben Note noch der erste Alt mit *b* und auf der zweiten halben Note der zweite Bass mit *b* ein, was ich jedoch der Raumersparniss wegen fortlassen musste. Die sechzehn Solostimmen spinnen nun den Satz sich in freieren und strengeren Imitationen bewegend bis zum 37. Takte fort, woselbst der erste Chor im *tutti* mit folgender Wendung im Sopran einsetzt:



hierauf tritt (wie es die Notenreihe angiebt) Takt 39 der zweite Chor ein; alsdann Takt 41 der dritte, den ersten Chor nachahmend und Takt 43 der vierte, mit der Wendung des zweiten Chores:

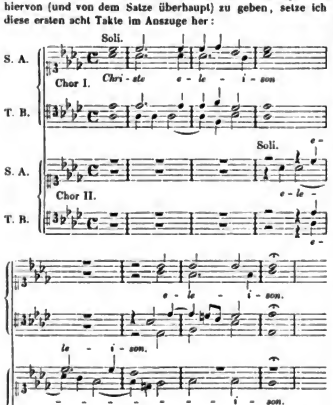


Im 49. Takte geht der Gesang wieder zu den Solostimmen über, welche ihn bis zum 67. Takte fortführen, wo dann aber die Chöre mit grösserer Klangfülle auftreten und nun den Satz bis zum Schlusse hin (Takt 103) nicht mehr von Solostimmen unterbrochen, mächtig anschwellend fortführen und sich zu einer breiten Cadenz in *C* (mit der grossen Terz *e*) vereinigen. — Dieser Eingangs-Satz wirkt weniger durch hervortretende Themata, als durch das Ineinandergreifen der verschiedenen Chöre und Solostimmen, und durch die angenehm fliessende Modulation. In seiner Stimmung trifft er ausserordentlich schön und ergreifend den Ton aufrichtigen Gebetes um Gnade, freilich nicht in jener subjectiv-leidenschaftlichen Weise, die man heutzutage als ein besonderes Zeichen künstlerischen Genies preisen hört, sondern, wie es sich ziemt, in einem Tone voll beruhigenden Trostes.

*) Seb. Bach ist in seinen achtstimmigen Motetten, so lange sich zwei Chöre gegenüber stehen, meistens auch wirklich achtstimmig, nur die Bässe lässt er oft zusammengehen, er pflegt aber in den fugirten Satzen beide Chöre zu einem vierstimmigen Satze zu vereinigen. (Vergl. die Motetten »Singet dem Herrn ein neues Lied«, »Furchte dich nicht« u. a.) — Händel verfährt noch freier; in den Doppelchören im »Israel in Egypten« führt er nach Belieben bald diese, bald jene Stimme der beiden Chöre im Einklange.

Digitized by Google

2. Das *Christe eleison* geht aus *As*-dur und ist nur für den Gesang der sechzehn Solosänger bestimmt, mit der einzigen Ausnahme, dass in den Basstimmen hin und wieder ein *tutti* angegeben ist, um dem Tonbau bei grösserer Häufung der Oberstimmen ein sicheres Fundament zu geben. Die Anlage dieses Stückes ist höchst eigenthümlich: es beginnt im ruhigen $^4/_4$-Takte, zunächst im ersten Chore, dem sich dann der zweite hinzugesellt. Die Stimmen (natürlich Solo-Stimmen) dieser beiden Chöre machen im achten Takte einen vollkommenen Schluss mit Ruhepunkt (𝄐) auf *Es*. Um dem Leser ein richtiges Bild hiervon (und von dem Satze überhaupt) zu geben, setze ich diese ersten acht Takte im Auszuge her:



Hierauf hebt der Gesang von Neuem an, und zwar im zweiten Chore, der dann vom dritten abgelöst wird; und auch hier wird wiederum nach acht Takten eine Cadenz (mit 𝄐) und zwar auf *c* phrygisch gemacht. — Und nun geht der Gesang zum dritten Male anhebend an den dritten und vierten Chor über, welche dann auf dem neunten Takte eine vollkommene Cadenz auf *As* bilden. Wir haben hier also gleichsam ein dreimaliges Anrufen des Herrn: *Christe eleison* 𝄐, *Christe eleison* 𝄐, *Christe eleison.* — Mit dem Schlusstone des letzten auf *As* tritt ein Taktwechsel ein, und der Satz bewegt sich von hier an in einem nicht zu langsamen und wohl accentuirten Tripeltakte ($^3/_2$) unter lebhafter Betheiligung aller sechzehn Stimmen höchst melodisch und anmuthig bis zu seinem Ende fort. Dieser Theil des Satzes umfasst 55 Takte, der ganze Satz also (3×8)+55=79 Takte.

Ueber die dritte Nummer des Werkes, das zweite *Kyrie*, können wir mit wenigen Worten hinweggehen. Es ist zwar nicht dem ersten conform, doch liegen ihm dieselben musikalischen Gedanken zu Grunde, nur dass die Stimmen vielfach verwechselt auftreten, auch die Eintheilung zwischen Chor und Solostimmen wesentlich anders ist. Der Satz beginnt im *tutti* und wendet sich in der Modulation so, dass er nach 107 Takten in der Haupttonart *Es*-dur abschliesst.

(Fortsetzung folgt.)

Zur Musikpraxis und Theorie des 16. Jahrhunderts.

(Von G. von Tucher.)

II.

Die tonischen Elemente und die Temperatur.

(Fortsetzung.)

Bei der Erklärung der Begriffe von Consonanz und Dissonanz sind unsere alten Theoretiker der Definition der Griechen von *Symphonia* und *Diaphonia* gefolgt, wenngleich die von ihnen gebrauchte Ausdrucksweise eine verschiedene ist. Sie stimmen darin überein, dass eine Consonanz die Vermischung zweier der Höhe nach verschiedener Töne zu einem dem Ohre angenehmen gleichförmigen Klang sei. Mit der tieferen und philosophisch nur etwas unklar gehaltenen Auffassung des Fogliano (*Mus. theorica* II, 5), welchen wir unten näher werden kennen lernen, stimmt im Wesentlichen Zarlino (*Istitut.* III, 6) überein: man nenne die Consonanz eine vollkommene, welche die Wirkung hat, das Gefühl zu beruhigen und ganz zu befriedigen, so dass man nichts Weiteres mehr verlangt. Andere wohlklingende Tonverbindungen, welche aber diese Wirkung nicht haben, sind unvollkommene Consonanzen.

In Beziehung auf Begriff und Wesen der Consonanz im Allgemeinen macht Franz von Salinas (*de Musica lib.* II, 10) unter Berufung auf Ptolemäus und Aristoteles die ganz interessante, allerdings auch schon von älteren Tonlehrern, jedoch ohne solche Berufung ausgesprochene Bemerkung, dass keine Verdoppelung eines Intervalls, mit Ausnahme der Octave, eine Consonanz erzeuge, und wirklich nennt auch der Alexandriner Claudius Ptolemäus, der 70 Jahre nach Christo lebte, in seinem musikalischen Werke (*Harmonicor. lib.* I, 5) die Doppelquinte, *Disdiapente*, missklingend (*asymphonon*) und (I, 10) den *Tonus* zwar melodisch (*emmeles*), den *Ditonus* aber, die grosse Terz, in dem von ihm ausdrücklich angegebenen Verhältnisse von 81 zu 64, unmelodisch (*ekmeles*). Dass Letzteres ganz richtig ist, bedarf nun keines Beweises mehr, es ist aber auch der angeführte Grund richtig. Die Octave besteht aus Quinte und Quart, die Quinte aus grosser und kleiner Terz, die Quart, wenn man sie den Consonanzen zurechnen will, aus grosser Terz und kleinem Halbtone oder aus Ganzton und kleiner Terz, also alle vollkommenen Consonanzen, ebenso auch die unvollkommenen aus verschiedenen Intervallen, wogegen alle Verbindungen gleicher Intervalle, nicht blos Verdoppelungen eines Intervalls, Dissonanzen erzeugen: zwei kleine, zwei grosse Terzen, zwei Quarten, zwei Quinten, zwei Sexten, zwei kleine Septimen, welche eine jedoch nur scheinbar unten zu besprechende Ausnahme machen, zwei grosse Septimen. Fogliano und Zarlino kommen mit ihrer oben angeführten Definition dem Grunde hiervon sehr nahe. Eine Consonanz ist ein organisches Ganzes, dessen Theile in Wechselbeziehung zu einander sind auf das Ganze stehen, als solches Ganzes ist sie Einheit des Unterschiedenen, niemals aber Einheit des Gleichen. So hat die Quinte ihr Anderssein in der Quarte, ihrer Umkehrung; die grosse in der kleinen Terz als Dur und Moll (Dinge, die wenn die Alten sie auch nicht theoretisch aussprachen, doch in der unmittelbaren Anschauung ihrer Praxis lagen); der grosse in dem kleinen Tone; die Quart in der Terz. Je tiefer die Beziehung des Einen zu sein Anderes das Wesen der Consonanz berührt, um so vollkommener ist sie. Die Beziehung der Quart auf die grosse Ter-

Digitized by Google

in der grossen Sexte ist eine nur schwache, noch weit schwächer die der Quart auf die kleine Terz, wesshalb die kleine Sext von Vielen für dissonirend gehalten wird. Ebenso die Quart, denn in dieser hat der ganze Ton und die kleine Terz oder die grosse Terz und der Halbton gar keine Beziehung zu einander.

Es ist das einer der Punkte, in welchem die Verwandtschaft des Rhythmus mit dem Tonsysteme hervortritt, die auch auf einer Einheit des Unterschiedenen (Thesis und Arsis, Satz und Gegensatz) beruht, und es ist interessant, dass Helmholtz auf seinem Wege diese Verwandtschaft auch gefunden hat, die übrigens schon von Aristides und Aristoxenus *) erkannt und neuerlich auch von Hauptmann in der Anwendung auf sein ganzes System durchgeführt worden ist.

Oben wurde die Octave als eine Ausnahme bezeichnet, welche eine Verdoppelung zulasse; dieses Intervall wurde aber auch von Mehreren gar nicht den Consonanzen beigezählt, wie auch nicht der Unisonus, sondern mehr als identischer Zusammenklang (*Aequisonus, Isotonos*) betrachtet, daher als solches bezeichnet, welches unter dem Verhältnisse der Multiplicität (allein und in Verbindung mehrerer Octaven) steht, während alle anderen Consonanzen dem superparticularen oder superpartienten **) angehören. Werden die Octaven den Consonanzen beigerechnet, so sind sie und die Quinten die vollkommenen und zwar erstere die vollkommensten. Darüber sind Alle einig. Nicht so bezüglich der Quarten. Die Griechen nannten sie Consonanzen, dagegen erklären sich die mittelalterlichen Theoretiker Stefano Vanneo (*Recanetum* III, 4) und Glarean (*Dodekachordon* I, 9), die sie als Dissonanz betrachtet und behandelt, sonst aber nur in Verbindung mit einer unter ihr liegenden Quinte oder Terz zugelassen wissen wollen: Gafor, Fogliano und Zarlino zählen sie jedoch wieder zu den vollkommenen Consonanzen, wobei letzterer sich auf die Autorität der Griechen, auf das Gehör und auf den Umstand beruft, dass die drei vollkommenen Consonanzen Octave, Quinte und Quart innerhalb der Zahlenverhältnisse $4:3:2:1$ liegen, welche Zahlen zusammen 10 ausmachen, diese Zahl aber der Octave zu vergleichen sei, weil wie die grösseren Zahlen bezüglich der Zahl 10, so auch die grösseren Intervalle lediglich Wiederholung sind der innerhalb der Octaven befindlichen. Die Theoretiker erkennen einstimmig, wenn sie sich über diesen Punkt aussprechen, die von den Griechen für Diaphonien (Dissonanzen) erklärten Terzen und Sexten als unvollkommene Consonanzen an. Zarlino macht aber (*Supplimenti* IV, S. 182) die ganz richtige Bemerkung, dass das von ihm so genannte System *Diatono-Diatonico* (das alte pythagoräische) keine unvollkommenen Consonanzen kenne, denn Terzen und Sexten seien in demselben Dissonanzen. Es sind desshalb die älteren Theoretiker, soweit sie noch dem pythagoräischen Systeme huldigen, wie Glarean (*l. c.*) inconsequent, wenn sie diese als unvollkommene Consonanzen im Unterschiede von den Dissonanzen auffühlen. Es muss sich aber schon frühzeitig die Anschauung dahin gewendet haben, dass diese Intervalle nach natürlichem Gefühle temperirt und nicht im Verhältnisse der pythagoräischen Feststellung praktisch zur Anwendung im Tonsatze und Ausführung von den Sängern zu bringen seien. Es beweist das vornehmlich ein Blick auf die Partituren mehrstimmiger Tonsätze des 15. Jahrhunderts und bis zur Hälfte des 16. vor Aufstellung einer neuen Tonscala, da diese Tonsätze weder auszuführen noch anzuhören gewesen wären, wenn die darin befindlichen Terzen und Sexten nach altem Systeme sollten gesungen worden sein; auch spricht sich übereinstimmend damit eine unten anzuführende Bemerkung Zarlino's darüber aus. Als Einheit von zwei gleichen Tönen kann eine grosse Terz in dem von Ptolemäus angegebenen mit dem pythagoräischen Systeme übereinstimmenden Verhältnisse keine Consonanz sein. Aber auch in dem wohlklingenden natürlichen Verhältnisse, wie wir sie als Glied der neuen Scala entsprechend dem physikalischen Gesetze der Schwingungen werden kennen lernen, fehlt ihr doch, nach dem oben angeführten Merkmale der Vollkommenheit, so wohlklingend sie auch ist, so bestimmend sie wirkt auf den Charakter der Octave und Quinte, die Bedeutung einer vollkommenen Consonanz, nämlich eines in sich abgeschlossenen, auf sich beruhenden und auf sich sich beziehenden Ganzen; nur in Verbindung mit einem ausser ihr Liegenden, nämlich mit einer Octave oder Quinte, erhält sie ihre Bedeutung. Selbst Tonschlüsse mit vollem Accorde, jedoch oben liegender grossen Terz, weisen entweder musikalisch auf weiteren Tonsatz hin oder erwecken im Gemüthe Sehnsucht nach Befriedigung, die die Kunst nicht zu gewähren vermag. In keinem Falle ist also die grosse Terz für sich dem Gemüthe das zu geben im Stande, was die vollkommene Consonanz selbst auch ohne Terz leistet, welche und zwar als grosse Terz und als Oberton von selbst schon mitklingt und wirklich, wenn auch nur schwach, mit gehört wird. Dass aber die kleine Terz in dieser Beziehung noch weniger befriedigt, bedarf wohl keiner weiteren Ausführung. Daher ist es nicht unrecht, den Terzen und damit natürlich auch den beiden Sexten, wenn sie in ihr natürliches von der späteren Tonscala auch anerkanntes Verhältniss gestellt werden, den Charakter von unvollkommenen Consonanzen zu verleihen. Verwundern möchten wir uns vielmehr, dass einsichtsvolle Männer ihre Verwunderung hierüber haben aussprechen können.

Die Beschaffenheit der grossen Terz als *Ditonus* hat ihren Grund in dem pythagoräischen diatonischen Tetrachord

$$\begin{matrix} h & c & d & e \\ & & & e & f & g & a \end{matrix}$$

bestehend aus einem halben und zwei ganzen Tönen, welch letztere zusammen die grosse Terz bilden. Es scheint nun, dass die von Ptolemäus gerügte unharmonische Eigenschaft des *Ditonus* schon in alten Zeiten grossen Anstoss und desshalb Anlass zu Versuchen gegeben hat, ein anderes Tetrachord zu erfinden. Ptolemäus führt in seinem Werke (*l. c.* II, 14) nicht weniger als acht verschiedene Versuche dieser Art neben dem herrschend gebliebenen, von ihm aber dem Eratosthenes (274 vor Christo) zugeschriebenen auf. Diese Versuche rühren von Archytas (408), Aristoxenus (350), Didymus (38 vor Christo) und ihm selbst her, und zwar von Aristoxenus zwei, von ihm vier Arten. *) Unter diesen befindet sich ein von ihm *Syntono-Diatonica* genanntes Tetrachord mit $\frac{16}{15}$ als Halbton, sodann $\frac{10}{9}$ und $\frac{10}{9}$ als den Ganztönen. Es ist dieses das nämliche Tetrachord, welches Didymus nur in der umgekehrten Stellung der Ganztöne gefunden hat.

Gioseffo Zarlino, der bereits erwähnte, 1590 verstorbene berühmte musikalische Schriftsteller und Kapellmeister in Venedig, dem wir, sieht man von seiner fast nicht zu ertragenden breiten Schwatzhaftigkeit ab, für die Ausbildung der musikalischen Theorie viel zu verdanken haben, führt in seinen Institutionen (II, 16) ausser dem von ihm *Diatono-Diatonico* benannten pythagoräischen Tetrachord, noch vier andere von den durch Ptolemäus bezeichneten, darunter das von ihm *Syntono* oder *Incitato* benannte, obenerwähnt mit $\frac{16}{15}$ als Halbton,

*) S. Ambros' Geschichte der Musik Bd. I S. 407 und 540.

**) *Superpartiens* heisst das Verhältniss, in welchem die eine grössere Zahl die andere kleinere in sich enthält und noch einige Theile derselben; sind es zwei, so heisst es *superbipartiens* wie 5:3, sind es drei, *supertripartiens* wie 8:5, 7:4 u. s. w.

*) Ein fünftes unter seinem Namen aufgeführtes Tetrachord ist identisch mit dem des Eratosthenes.

Digitized by Google

dann $\frac{9}{8}$ und $\frac{10}{9}$ als Ganztönen, auf und bemerkt hiezu, es sei dies das System, dessen sich die Neueren in ihren Harmonien bedienten (*che usano i Moderni nelle loro Harmonie*), welches um deswillen den Vorzug vor allen anderen verdiene, weil die Ansätze seiner Verhältnisse zwischen den wohlklingenden Zahlen lägen. Welche das seien erklärt er (I, 15), nämlich 1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6, indem die Octave in dem Verhältnisse von 1 zu 2 steht, die Quinte von 2 zu 3, die Quart von 3 zu 4, die grosse Terz von 4 zu 5, die kleine von 5 zu 6, wobei nur von der Ungenauigkeit des Vortrages abzusehen ist, da diese Verhältnisse nicht unmittelbar in diesem Tetrachord enthalten sind, umgekehrt auch nicht der Halbton in den bezeichneten Zahlen; doch ist so viel richtig, dass sich eine neue Scala mit zwei verschiedenen Ganztönen und den beiden modificirten Terzen und dem ebenso anders gestalteten Halbtone daraus entwickeln lässt. Schon aus obiger Aeusserung, dass sich die Neueren dieses Systems bedienten, geht hervor, dass er sich nicht selbst dessen Erfindung zuschreiben wollte. Dem widerspricht auch nicht seine weitläufige Ausführung in den *Supplimenti* (III, 2), dass ihm viele Zweifel über die Richtigkeit des pythagoräischen Tetrachordes gekommen seien, er darüber nachgedacht und auf zwei Wegen zu einem Resultat gekommen sei, nämlich durch die harmonische Theilung der Octave und deren Theile, soweit sie sich als theilbar erweisen; dann durch die Wahrnehmung, die er, nachdem er sich zu diesem Zwecke besondere Instrumente habe anfertigen lassen, gemacht, dass die Musiker zur Zeit sich gar nicht der Gattung von Tönen bedienen, die in dem Systeme *Diatono-Diatonico*, d. i. in dem pythagoräischen, liegen, wie er denn auch, bemerkt er später (IV, 4), in den temperirten Instrumenten, insbesondere in den Tastinstrumenten, den vollkommenen Gleichlaut mit der von ihm angegebenen Stimmung gefunden habe.

Wirklich war auch Zarlino nicht der erste, der dieses System aufgestellt hat. Es findet sich dasselbe schon in der mit vielem Scharfsinn und Geist geschriebenen, dreissig Jahre vor den Institutionen des Zarlino in Venedig erschienenen *Musica theorica* des bereits schon erwähnten Modenesers Lodovico Fogliano.*) Dieser war ein in der griechischen Philosophie gebildeter Gelehrter, auch selbst Tonsetzer. Er hatte nach Fétis den Plan, die Werke des Aristoteles zu übersetzen, starb aber in noch wenig vorgerücktem Alter 1539. Es beschäftigt sich gedachtes Werk jedoch keineswegs, wie man nach dem Titel annehmen könnte, mit einer vollständigen musikalischen Theorie, sondern nur mit den mathematischen Tonverhältnissen, woher es gekommen sein mag, dass dasselbe nicht diejenige Beachtung gefunden hat, die es verdient hätte. Auch heute scheint es noch zu den Seltenheiten zu gehören. Zarlino hat alles das Wesentliche aus demselben in seine Theorie mit aufgenommen, daher lag kein Bedürfniss vor, sich dessen besonders zu bedienen. Indess muss doch zu Zarlino's Ehre gesagt werden, dass er selbst in seinen Institutionen (III, 71) auf Fogliano Bezug nimmt und für mehrere Ergebnisse seiner Darstellung eine andere Begründung giebt. Es ist nur zu bedauern, dass Fogliano seine Arbeit nicht auf das ganze Gebiet der musikalischen Theorie erstreckt hat, wir würden unzweifelhaft ein vorzüglicheres Werk als das Zarlino's erhalten haben.

*) *Musica theorica Ludovici Foliani Mutinensis: docte simul ac dilucide pertractata: in qua quàplurès de harmonicis intervallis: non prius tentatæ: continentur /speculationes.* (Hinten:) *Venetiis MDXXIX.* in Folio.

(Fortsetzung folgt.)

Beethoven als Patriot. Das Festspiel von J. Rodenberg zu der Dresdener Beethoven-Feier.

Der Krieg verrenkt nicht nur die Verhältnisse, sondern auch die Ansichten der Menschen. So hat sich denn bei den Beethoven-Feiern auch mehrfach die Anschauung breit gemacht, als habe Beethoven seinen Ehrgeiz vor allem darauf gerichtet, ein perfecter Patriot zu sein. Am weitesten in dieser Hinsicht hat J. Rodenberg sich vorgewagt, wenn er in seinem Festspiele geradezu behauptet: was Beethoven »auch sonst im Schöpferdrange« empfunden, so habe doch »doch über allen Freuden allen Schmerzen« die »Liebe zum Vaterlands in seinem Herzen gewaltet. Eine sonderbare Behauptung! Beethoven war doch einmal nahe daran, bei dem lustigen Westphalenkönig Jerôme Bonaparte in Cassel eine Kapellmeisterstelle anzunehmen; später wäre er gern nach England gegangen und vielleicht nicht zurück gekehrt. Alles aus »Liebe zum Vaterlande? Der Patriotismus ist eine schöne Sache, aber alles an seinem Orte; soweit sollte er nicht getrieben werden, dass uns dadurch das Verständniss der grossen Kunstgestalten der Vergangenheit abhanden kommt. Schon 1859 beim Schillerfeste war die Verherrlichung des »Patriotens oft recht lächerlich. Eine briefliche Aeusserung Schiller's (er merke bei dieser Gelegenheit, dass ihm der Patriot doch noch tief im Herzen stecke) wurde von Festrednern zum Thema gewählt, in der schwungvollen Ausführung aber zu sagen vergessen, dass Schiller damit nichts weiter meinte, als seine — schwäbische Heimath! Bei Beethoven nun ist die Ausbeute der »Liebe zum Vaterland« ohne Zweifel noch zehnmal geringer, so gering, dass ihm seine Versache, die grossen deutschen Ereignisse der Freiheitskriege zu feiern, offenbar missungen sind. Zur Verherrlichung der Schlacht bei Waterloo schrieb er eine Symphonie »Wellington's Sieg oder die Schlacht bei Vittoria«, deren Titel schon für Deutsche beleidigend ist, weil hier mit Ostentation dem Engländer Wellington der Sieg zugeschrieben, das deutsche Heer Blücher's aber ganz vergessen wird. Für den Wiener Friedenscongress entstand die Cantate »Der glorreiche Augenblick«. Also mit Stimmen wie mit Instrumenten hat Beethoven in Patriotismus gemacht. Mit welchem Erfolge? Eine wie starke Saite die »Liebe zum Vaterland« in seinem Künstlerherzen war, darüber haben die Programme unserer jüngsten Beethoven-Feiern das beste Urtheil gesprochen. Trotz des Kriegsgetümmels und der Siegesbegeisterung sind die beiden genannten Werke an keinem einzigen Orte zur Aufführung gelangt! Man hat alles Mögliche hervorgesucht, nur eben das nicht, was doch für unsere Tage so nahe lag. Das ist eine denkwürdige Illustration zu Rodenberg's »Liebe zum Vaterland«.

Das genannte, in Dresden am 17. Dec. aufgeführte Festspiel, »Das Erwachen der Künste betitelt, wurde u. s. in der »N. fr. Presse« beschrieben. Sein Inhalt lehrt uns, dass wir seit den italienischen Versuchen vor 300 und den französischen vor 100 Jahren in diesen Festspielen keinen Fortschritt gemacht haben. Die dem »Erwachen der Künste zu Grunde liegende Idee stellt zunächst den Einfluss einer grossen nationalen Erhebung auf die Kunst dar, und weit entfernt, für das Schöne zu fürchten, spricht sie vielmehr energisch aus, dass nur ein freies Volk zu dem Dienste desselben berufen sei. Dieser Gedanke, vom Dichter in den verschiedenen Kunstgebieten durchgeführt, gipfelt in der Musik als der leitenden Göttin des festlichen Tages, der dem Andenken Beethoven's geweiht ist. Von dem Chore der Unsichtbaren geweckt, erwachen die sieben Künste, die vor den Stürmen des Krieges in ihren Himmel emporgeflohen sind; sie zögern anfangs, doch die Musik mit begeisterten Worten, welche von Beethoven'schen Klängen melodramatisch begleitet worden, besiegt ihren Widerstand, und vereint schweben sie nieder zur Welt, zu dem Volke, wei-

Digitized by Google

ches daheim den unsterblichen Genius feiert, während draussen noch um die Freiheit blutig gerungen wird. Und wie die himmlischen Schwestern niederschweben, da erblicken sie dieses siegreiche Heer von fernen Hügeln her an den Strom hinabe, und auf eines der Ruhmesfelder, die vor ihnen im Morgendämmerlichte ausgebreitet liegen, beugt sich die Musik und giebt hierbei die schon erwähnten Verse zum Besten:

Und aus den Lorbeern, die ich dort gefunden,
Hab' ich Beethoven diesen Kranz gewunden.
Denn an des Jahr's verbängnisvollen Gaben
Soll der auch seinen Antheil haben,
In dessen selten nur verstand'nem Herzen,
Was es auch sonst im Schöpferdrang empfand,
Hoch über allen Freuden, allen Schmerzen
Die Liebe war zum Vaterland!

Dem Vorspiele im Himmel und in der Wolkenregion folgt, als sein Gegenbild, das Fest auf Erden: Ein offener Platz, ein Teupel, zwei Altäre, von denen der eine der Freiheit und der andere der Schönheit gewidmet ist. Das Volk bekränzt die festlichen Stätten und streut Blumen; der Zug der Künstler naht, von feierlichen Chören empfangen. Der Zug war bei der Aufführung nach sieben Künsten geordnet, jeder Abtheilung zog ihr reichgeschmücktes Banner voraus, und in eine unabsehbare Ferne schien das Ganze zu deuten, indem nach und nach im Zuge die Hauptrepräsentanten aller Künste in Ideal-Figuren erschienen. Die grössten Namen, welche die Literatur- und Kunstgeschichte nennt, traten verkörpert und zwar in ganz ausserordentlich gelungener Porträt-Aehnlichkeit auf, und hinter Erwin von Steinbach erschien der Strassburger Münster. Auf Altanen von goldenen Palmblättern, der Wirklichkeit entrückt und ihr doch noch ganz angehörend, scharten sich die Unsterblichen, um dem grossen Tondichter zu huldigen. Von seiner eigenen Musik werden sie begrüsst, und zu einer seiner schönsten Melodien (aus den »Ruinen von Athen«, der überhaupt der grössere Theil der begleitenden Musik entnommen) erklingen, an den verhüllten Geist der Zukunft gerichtet, die Worte: er möge zur Wahrheit machen:

Dass uns'res Volks Erwachen
Uns auch der Kunst Erwachen bringt.

Nun erfolgt, unter dem Rollen des heiligen Donners, das Wiedererscheinen der Künste auf Erden; die Vorhänge ihres Tempels theilen sich, sie werden im Innern desselben sichtbar, während von einem Blitze getroffen, sich Flammen auf den Altären der Freiheit und Schönheit entzünden und in der Mitte zwischen ihnen ein Dritter emporsteigt, welcher die Büste Beethoven's trägt. Die Musik schreitet aus ihrem Tempel nieder zu dem gelaubten Haupte, das nun in allem Feuerglanze leuchtete, und reicht ihm den Lorbeer mit den Worten:

Und so mag denn von euren jüngsten Siegen
Der grüne Kranz an seiner Schläfe liegen,
Und rings unstrahlt von dem verwandten Feuer,
So nehmt sein Bild und also bleib' es euer.

In Verrückung zuerst und dann in andächtiger Wehmuth sinkt die Göttin an den Altar, wie anbetend, hin; über Beethoven aber drängen sich alle Fahnen zusammen, alle Kränze heben sich empor, die Altäre leuchten — und unter den Klängen des »Germania! Germania!« senkte sich der Vorhang.

Bei der begleitenden Musik zu dieser Allegorie waren, wie schon erwähnt, hauptsächlich die »Ruinen von Athen« geplündert. Sollte mit des »Volks Erwachen« wirklich auch »der Kunst Erwachen« kommen, so wollen wir hoffen, dass uns dann wenigstens so viel musikalische Productionskraft wieder beschieden sei, um derartige Spiele mit eigener, neu componirter Musik versehen zu können. Einstweilen sind wir, trotz des Volks Erwachen, auf dem besten Wege, musikalische Wiederkäuer zu werden.

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **Bonn.** S. Am 1. März wurde in der Beethoven-Halle ein sehr schönes Concert zu wohlthätigen Zwecken von den vereinigten Männergesang-Vereinen »Concordia« und »Bonner Männergesang-Verein«, unter Leitung der Dirigenten C. Jos. Brambach und Walbrul, gegeben, das allen Zuhörern grosse Freude und Genuss bereitete. Es bot freilich des Guten und Schönen fast zu viel und waren besonders die Sänger von unermüdlicher Ausdauer. Der frühere städtische Musikdirector, Herr C. Jos. Brambach, spielte zuerst auf der Orgel ein Präludium von Bach sehr gut; doch machte es keinen rechten Eindruck, weil die provisorische Orgel anzulänglich ist zur klaren Wiedergabe feinerer Tonwerke. Es folgte darauf eine achtstimmige Hymne an den heil. Geist von Franz Schubert mit Orgelbegleitung, wunderschön und fromm empfunden, dann ein grossartiges, prachtiges Chorwerk »Schlachtgesang an Odin«. Brambach trug darauf im Vereine mit anderen Künstlern sein Sextett für Clavier und Streichinstrumente wirklich künstlerisch schön und edel vor, wofür er reichen Beifall erntete. Es folgten noch eine Menge Chore und Lieder, meist auf die kriegerische Zeit passend, darunter besonders hervorzuheben Brambach's »Kriegslied der Deutschen« von Arndt, Reiterlied von Kallwoda und Rheinweinlied von Mendelssohn. — Am Montag den 6. März fand das Frauen-Concert mit Handel's Te Deum und der »Eroica« von Beethoven in sehr würdiger Weise statt. Mit sichtlicher Freude wurde von den Mitwirkenden gespielt und lag eine Frische über dem sehr zahlreichen Sopran, eine Sicherheit und Frömmigkeit im Altchor, grosse Wucht in den Männerstimmen, die sich alle gegenüber der reichen Instrumentation sehr anstrengen mussten. Der unübertreffliche Handel'sche Schwung packte durchweg. Die wenigen Solostellen, aber von schöner Wirkung, hatten Frl. Schreck (Alt) und ein geübter Dilettant aus Aachen übernommen, welch letzterer viel besser, als neulich Otz-Imbach, gefiel, da er eine schöne Stimme und warmen, künstlerisch geschulten Vortrag hat. Wir müssen auch diesmal Herrn v. Wasielewski's Ausdauer und Präcision lobend anerkennen, mit der er die herrlichen Chöre des Te Deum und die schwere Symphonie einstudirt hatte.

* **Köln.** [Achtes Gesellschafts-Concert im Gürzenich am 28. Februar.] Das »akademische« Arrangement des Concertes hatte die Wirkung desselben sehr beeinträchtigt. Statt des schallendermassen Absingens von »Heil Dir im Siegerkranz« am Ende des ersten Theiles, statt der eienden darauf folgenden Fanfare und statt uns mit der Jubel-Ouverture formlich aus dem Saale zu streichen und zu blasen wäre die allgemeine Kundgebung der Freude über das wichtige Ereigniss, mit der Jubel-Ouverture zu beginnen und darin einzustimmen, die unturgemässe gewesen. Mit der B dur-Symphonie von Haydn, die er 1794 für London geschrieben, wurde das Concert begonnen. So erfreulich die Vorführung derselben war, so wäre es doch zu wünschen, endlich einmal eine der von Franz Wüllner neu herausgegebenen in Köln aufgeführt zu sehen. Hier sind die Novitäten zu suchen, an denen die neueste Zeit so Mangel leidet. Da das Gurzenich-Orchester gerade dergleichen Sachen mit grossem Feuer und Enthusiasmus spielt, da es auf solche Weise Gelegenheit darzustellen vermag, so ist die unbedeutende Berücksichtigung, welche Haydn als Symphonien-Componist in den Gurzenich-Concerten erfährt, aufrichtig zu beklagen. Stellt man nun noch gar neben den Haydn'schen Glanz und die Pracht seiner Instrumentation etwas so Heterogenes wie das von Herrn Angust Dupont componirte und vorgetragene Clavier-Concert und lässt auf dieses wieder Haydn folgen, so war das wohl weder zum Vortheile des einen noch des anderen Componisten. — Das Clavier-Concert in F-moll des Herrn Dupont, der sich durch deutsche Musik gebildet, zeugt von vielen Talente und erhebt sich stellenweise sehr über das gewöhnliche Niveau moderner Clavier-Concerte. Das Clavier ist darin vielfach als Orchester-Instrument verwandt, und mit vielem Geschicke, so besonders im Adagio, welches etwas gekürzt noch wirksamer sein würde. In dem Finale ist viel Humor und Frische. Wäre der erste Satz des Concertes nicht zu langathmig (und desshalb schwer verständlich), so würde das Stück einen grösseren Erfolg gehabt haben, der übrigens dem Adagio und Finale reichlich zu Theil wurde. Das Clavierspiel des Herrn Dupont ist in technischer Beziehung sehr vollendet; absolute Sicherheit und Kraft stehen ihm in seltener Weise zu Gebote; die letztere ist erstaunlich im Staccato- und Octavenspiele, die Cantilene ist weniger Dupont's Stärke; es zeigte sich dieses besonders in dem Chopin'schen Notturno in Des-dur Op. 27. Das Bach'sche Passepied mit seinen pointirten Rhythmen und brillanten Verzierungen gelang Herrn Dupont bei Weitem besser. Volle Entfaltung seiner Technik gestattete ihm die Hdur-Toccata eigener Composition. Dass es ihm physisch möglich war, hiernach noch ein allerliebstes Stück voll frischen Humors (wohl eigener Composition) zuzugeben, ist ein Beweis, wie energisch die Studien gewesen sein mussen, die zu dieser solchen Technik geführt haben. Er erlangte auch den lebhaftesten

Digitized by Google

verdienten Beifall; ein gleicher aber unverdienter wurde dem Bassisten Hrn. Emil Scarie aus Dresden zu Theil. Er ist Theatersänger in den Worten eigenlichster Bedeutung und wendet als solcher auf dem Theater erlaubte Mittel an. Das gänzliche Fehlen eines gesunden Piano und Forte, ein sehr schwankende Intonation, der stetige Wechsel der Register gaben seinem Gesange etwas Unruhiges und Unschönes. Selbst mit der Reinheit sah es bedenklich aus. Herr Scarie sang zunächst die Arie aus dem »Winter« von Joe. Haydn, welcher der Schlussschor folgte; dann zu Anfang des zweiten Theiles die Arie des Cäsar: »Soll' ich auf Memoh's Frachtgefilde«, aus Josue von Händel; ferner zwei Lieder: »Mir träumte von einem Königskind« von Hartmann und »Frühlingslied« von Gounod. Hervorgerufen sah Herr Scarie den »Wanderer« von Schubert (nach Es-dur im Verlaufe des Gesanges transponirt). Der Chor unterstützte mit einigen Solisten, unter denen Frl. Becker aus Coblenz und Hr. Wolf aus Köln rühmend zu erwähnen sind, den gesanglichen Theil des Abends durch den Schlusschor aus den »Jahreszeiten« und das »Zigeunerleben« von Schumann. (Nach dem Referate des Hrn. Dr. Franz Gehring in der Köln. Zeitung vom 10. März.)

* **Prag.** In dem ersten grossen Concerte des Conservatoriums der Musik, unter Leitung des Directors Herrn Joseph Krejči, am Sonntag den 5. März, kamen folgende Werke zum Vortrage: 1. Symphonie (C-dur, nach revidirter Ausgabe Fr. Wullner's Nr. 3) für kleines Orchester von J. Haydn, 2. Arie »Lascia chio pianga« aus der Oper »Rinaldo« für Alt-Solo und kleines Orchester von G. F. Händel, gesungen von Frl. Henriette Bureau, 3. Preludio aus Seb. Bach's VI. Sonate für zwei Violine, Violoncell und kleines Orchester instrumentirt von C. Stör, 4. Ouvertüre zu »Iphigenie auf Aulis« für Orchester von Gluck, 5. drei Lieder (Frl. H. Bureau), 6. Symphonie in C-dur (Breitkopf und Härtel Nr. 40) in drei Sätzen für kleines Orchester von W. A. Mozart. Wir lesen aus dem Referate des Berichterstatters der »Bohemia« hier folgen: »Das mit fester Consequenz archaisirende Programm gibt einer reizenden Erinnerungsfahrt in das glückliche Land jener guten alten Zeit, wo die ausserordentlichsten productionen niemals der Toilette mit nackten Schultern war waren, sondern in bunter Fülle neben einander blühten und sich in fast steter Ueberbietung folgten. Die Gottfreudigkeit des Scheffens erschien noch nicht von der Reflexion und von anderer Blässe angehaucht und nur um ihrer selbst willen sangen die zahlreichen Claviatoren und Meister naiv und unbefangen ihre Poesie ohne hinzukünstliche Speculation, ohne Kopfschmerz auszuklügelnden Reffinements, glücklich und aufrieden in ihrer inneren Befriedigung, im Bewusstsein ihrer Kraft von Gottes Gnaden. Und welcher Reichthum ursprünglicher Erfindungsgabe, tiefer Wissenschaft und versorgender Spendelust strotzt uns aus ihrer Hinterlassenschaft entgegen, wenn auch zugegeben werden muss, dass Manches an den Kleidern, in denen die Werke von uns erscheinen, Tagen angehört, die bereits längst verklungen sind und begraben im schroffen Gegensatze zu denen der Gegenwart stehen! Wie aus gewiss jeder der 116 Haydn'schen Symphonien [die jetzt sind nach der Aufstellung eines Haydn-Forschers 434 Symphonien bereits bekannt und dürften sich noch manche hinzugesellen] leicht uns auch nur der erste Satz unserer auf geführten C-dur-Symphonie (Nr. 3), ohne der Innigkeit und hie und die Tiefe und Pathos des Ausdruckes zu entbehren, jene Heiterkeit der Seele, frischer Lebensmuth und gemüthlich launiges Behagen entgegen, die den oben so verehrungswürdigen wie liebenswürdigen Vater so prägnant kennzeichnen. Als wirksame Gelegenheitscomposition für seinen Fürsten und seine Kapelle giebt die Composition fast allen Instrumenten Gelegenheit, irgendwo markant vorzutreten, und dies bestimmte wohl auch theilweise zu ihrer Aufführung, bei welcher sich das jugendliche Orchester in der That so ausgezeichnete, dass kaum etwas zu wünschen übrig blieb, was um so mehr zu bewundern bleibt, als die zum Theil winzigen Instrumentalisten erst vor einigen Monaten den ersten Lehrern absolvirt haben. Anhnliches von der Composition und deren Aufführung gilt von der Mozart'schen dreitheiligen Symphonie in C-dur, die den Schluss bildete. Auch Gluck's grandiose, in steter Jugendschöne und wahrhaft tragischem Adel prangende Ouvertüre zur »Iphigenie in Aulis« erfreute sich eines trefflichen, dem Objecte vollkommen entsprechenden Vortrages. In dem Preludio zu Seb. Bach's sechster Sonate für eine Violine zeigten die zahlreichen Repräsentanten der vielfach besetzten Principalstimme die Vortrefflichkeit der Prager Geigenschule unter ihrem jetzigen Leiter Bennewitz in vollster Glanz. Die jugendlichen Instrumentalisten leisteten in Einheitlichkeit des Striches, Uebereinstimmung des Tones und der Nüancirung in der That das Grösstmögliche. Alle diese Nummern waren als »zum ersten Male« aufgeführt bezeichnet, nebst diesen auch die Händel'sche Arie. Mit dieser Bezeichnung muss es eine eigene Bewandtniss haben; denn die letztere wurde bereits oft fast in jeder Concertsaison, von den verschiedenartigsten Sängerinnen, unter den nahezu gleichen Tönen von Frau Bennewitz-Mick bereits mehrmals zu Gehör gebracht und Gluck's Ouvertüre erregte schon oft, im Theater und in Concerten die Bewunderung der Hörer, beim Jubiläum des Conservatoriums, wo sie mit dem Wagner'schen Schlusse aufgeführt worden, gab sie bekanntlich sogar wegen der Wahl einer fehlerhaften Partiturausgabe Anlass zu polemischen Bemerkungen. Den Reigen der Gäste des Conservatoriums eröffnete Frl. Henriette Bureau. Dieser Concert-Alt-sängerin ging ein ausserordentlicher Ruf voraus. In der That ist ihr Organ ein grosses und doch bei aller Klangfülle auch dem zarten Gefühlsausdrucke zugängliches und daher sympathisches. Dass sich diese in allen Registern sonore Stimme insbesondere dem Pathos des grossen dramatischen Stiles und hiemit der Entfaltung eines machtigen Tones, tragischer Accente, möglichst abgemessenem, um nicht zu sagen, langsamem Zeitmasse zuneigt, erklärt sich leicht. Der breite, ausdrucksvolle Vortrag der Arie »Lascia chio pianga«, einer Mustercomposition dramatischen, auf Kothurn gemessenen Schreitens des Stiles, war daher, wenn wir eine Hinneigung zu dem Tremoliren Italienisch-pathetischer Gesangsweise etwa ausnehmen, ein trefflicher und von gewaltiger Wirksamkeit. Obwohl die Lyrik des deutschen Liedes für eine solche Stimme ein leibhaftiges Prokrustesbett zu bilden scheinen konnte, erwies sich das Organ auf diesem Felde als ein auch für die feinen Nüancen des Ausdruckes modulationsfähiges und erzielte auch hier, trotz der scheinbar einigermassen dunklen Vocalisation einen äusserst günstigen Erfolg. Frl. Bureona trug mit Pinsobegleitung »Ewige Liebe« von Brahms, eine in ihrer eigenthümlichen und doch ansprechenden Conceptiou und Factur für Prag hochinteressante Novität, denn »Es blinkt der Thau« von Rubinstein und Schubert's »Trost an Blume« vor. Der äussere Erfolg des Vortrages der Händel'schen Arie und auch der Liedcompositionen war ein glänzender.«

* **Leipzig.** (—. Das zweite Oratorium, von dessen Aufführung wir zu berichten haben, ist Händel's »Samson«, welches dem Inhalt des 18. Abonnementconcertes im Saale des Gewandhauses bildete. Wenn wir in Nr. 9 einen Tadel über die Concertdirection aussprechen, so können wir diesen in erhöhtem Maasse bei der oben genannten Aufführung erneuern. Während in Berlin, Hamburg und zuletzt in Barmen (man vergleiche den Bericht über die Aufführung des »Israel in Egypten« dasselbst in Nr. 8 d. J. und über die Aufführung des »Samson« in Berlin am 28. Jan. 1876 in Nr. 6 S. 46 des vor. Jahrgangs dieser Ztg.) die Directoren angesehen haben, dass man Händel'sche Werke in reiner und nicht durch Mosel'sche (oder Mozart'sche und Mendelssohn'sche) Bearbeitungen instrumentirten Gestalt wiedergeben müsse, bietet man uns hier in dem classisch sein sollenden Leipzig noch immer Händel'sche Oratorien nach der Mosel'schen Partitur! Damit bet die Concertdirection bewiesen, dass sie auch nicht den geringsten Anspruch auf Kunstsinn machen kann, ihr Institut als ein auf der Höhe der Kunst stehendes, das anderen voranleuchten soll, betrachtet zu sehen. Hier lag es schon eines äusseren Umstandes wegen, des Gewandhaussaales nämlich, nahe, zu der Originalpartitur zurückzugreifen, da bekanntlich die harmonische Gediegenheit seiner Instrumentation Mosel's anzuwenden, für welche der fein akustische Sinn gar nicht geeignet ist. Sachte mau etwa mit dieser Instrumentation die Schwäche und Heiligkeit des Chores an verdecken? Es liessen sich noch andere Gründe für eine Originalpartitur anführen, aber wir verfolgen Institutionen auffindes, die wir nicht untersuchen wollen. Was die Aufführung selbst anlangt, so war dieselbe nicht nur nicht massgebend, sondern sogar in der gegebenen Gestalt recht mangelhaft. Die wundervollen Chöre blieben ohne alle Wirkung, wenn sie auch möglichst gut einstudirt waren; die schwachen, klanglosen Stimmen wurden vom Orchester unterdrückt, das im Ganzen seine Aufgabe gut löste, so dass ohne erhebliche Störungen die Aufführung von Statten ging. Die Solisten waren Frau Wilhelmine Gips aus Dordrecht (Delila), Frau Emma Schmidt aus Berlin (Micha), Frl. Clothilde Mühle vom hiesigen Stadttheater, Herr Wolters, herzogl. Hofopernsänger aus Braunschweig (Samson) und Herr Gura vom hiesigen Stadttheater (Manoah). Frl. Gips sang ihre Partie recht gut; hervorragend sich aber gar nicht geeignet für dieselbe und bewies nicht die geringste gesitige Auffassung ihrer herrlichen Aufgabe; dabei sang sie viel weniger musikalisch als Frl. Mehlig, deren Sopranstimme allerdings schwach, aber wohlklingend neben der andern wirkte. Frl. Emma Schmidt ist eine gutgebildete Altistin mit künstlerischem, angemessenen Vortrage; nur vermissten wir die Wärme der Empfindung, besonders trat dies bei der Arie: »O hör' mein Fleh'n« recht empfindlich auf. Herr Wolters genugte am wenigsten; es fehlt ihm Kraft und Klang der Stimme, die wenigen Stimmmittel die er besitzt, sind zu wenig musikalisch ausgebildet; dazu hatte er nicht die geringste Ahnung von Vortrag und stellte, wie ein anderer gesagt, Referent richtig sagt, den Samson als einen »kranken Mann« dar, mit leidender Stimme, »kühl und geschäftsmässig, sogar als gewissermaassen verdrossen«. Herr Gura brachte seine prächtiges Organ zur vollen Entfaltung und erfasste seine Aufgabe richtig, wenn auch mitunter zu sehr dramatisch.

Digitized by Google

ANZEIGER.

[43] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Werke von Ferd. Sieber.

Un saluto a Bergamo.

Ein Gruss an Bergamo.

ALBUM VOCALE.

Raccolta di otto Ariette per Camera
con Accompagnamento del Pianoforte.

Op. 64. Complet 2¼ Thlr.

Nr. 1. La Farfalletta (Der Schmetterling) per Soprano. 12½ Ngr.
- 2. Il Marinaro (Der Steuermann) per Baritono o Mezzo-Soprano. 10 Ngr.
- 3. Sonetto (Sonett) per Tenore o Soprano. 10 Ngr.
- 4. Senza timore! (Ohne Furcht!) per Basso. 10 Ngr.
- 5. Tirolese (Der Alpenhirt) per Soprano o Tenore. 10 Ngr.
- 6. Rosettina (Rosettina) per Contralto o Basso. 10 Ngr.
- 7. Il Giardiniere (Der Gärtnerknabe) per Tenore. 10 Ngr.
- 8. Il Galop (Der Galopp) per Soprano. 15 Ngr.

In Riva al Lago di Como.

(Am Comer-See.)

ALBUM VOCALE.

RACCOLTA
DI
QUATTRO DUETTI E DUE TERZETTI
con Accompagnamento del Pianoforte.

Op. 65. Complet 1 Thlr. 25 Ngr.

Nr. 1. Domanda e Risposta (Frage und Antwort). Duetto per Soprano e Tenore. 12½ Ngr.
- 2. La Costanza (Die Beständigkeit). Duettino per Soprano e Contralto. 7½ Ngr.
- 3. I Pescatori (Die Fischer). Duetto per due Bassi. 12½ Ngr.
- 4. L'Alma senza Amore (Ein Herz ohne Liebe). Duettino per Tenore e Contralto. 7½ Ngr.
- 5. Senza parlar (Auch ohn' ein Wort). Terzetto per due Soprani e Contralto. 10 Ngr.
- 6. Il Congedo del Guerriero (Der Abschied des Kriegers). Terzetto per Soprano, Contralto e Basso. 15 Ngr.

Sechszig

VOCALISEN

für vorgerücktere Gesangschüler

zur höheren Ausbildung der Technik mit Begleitung des Pianoforte.

Vierte Folge der Vocalisen.

Heft I. **Zehn Vocalisen** für hohen Sopran. Op. 78. 1 Thlr. 10 Ngr.
- II. **Zehn Vocalisen** für Mezzo-Sopran. Op. 79. 1 Thlr. 20 Ngr.
- III. **Zehn Vocalisen** für Alt. Op. 80. 1 Thlr. 20 Ngr.

[44] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Zweite Suite

in Canonform

FÜR ORCHESTER

componirt
von

Julius O. Grimm.

Op. 16.

Partitur 3 Thlr. 20 Ngr. Stimmen 5 Thlr.
Vierhändiger Clavierauszug vom Componisten 1 Thlr. 25 Ngr.

[45] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Zwei geistliche Chöre

„Beati mortui“ und **„Periti autem“**
für vierstimmigen Männerchor
von

Felix Mendelssohn Bartholdy.

Op. 115.

Partitur und Stimmen Pr. 1 Thlr. Stimmen einzeln à 3¾ Ngr.

Ferner:

Trauer-Gesang

für gemischten Chor
von

Felix Mendelssohn Bartholdy.

Op. 116.

Partitur und Stimmen Pr 20 Ngr. Stimmen einzeln à 2½ Ngr.

[46] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

SINFONIEN

von

Ludwig van Beethoven.

Herausgegeben von **Fr. Chrysander.**

Partitur.

Pracht-Ausgabe.

									Netto Thlr.
Nr. 1.	Op.	21.	in	C	dur	.	.	.	1. —
- 2.	-	36.	in	D	dur	.	.	.	1. 15
- 3.	-	55.	in	Es	dur	(Eroica)	.	.	1. 15
- 4.	-	60.	in	B	dur	.	.	.	1. 15
- 5.	-	67.	in	C	moll	.	.	.	1. 15
- 6.	-	68.	in	F	dur	(Pastorale)	.	.	1. 15
- 7.	-	92.	in	A	dur	.	.	.	1. 15
- 8.	-	93.	in	F	dur	.	.	.	1. 15
- 9.	-	125.	in	D	moll	(mit Chor)	.	.	3. —

In elegantem Einbande kostet jede Sinfonie 15 Ngr. mehr.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 22. März 1871. Nr. 12. VI. Jahrgang.

Inhalt: A. E. Grell's sechzehnstimmige Messe (Fortsetzung). — Zur Musikpraxis und Theorie des 16. Jahrhunderts. II. Die ionischen Elemente und die Temperatur (Fortsetzung). — Anzeigen und Beurtheilungen (I. Neue Clavierstücke: Louis Schlösser, Drei Impromptus Op. 34. Carl Gerber, Lyrische Improvisationen Op. 18, Op. 19). — Berichte, Nachrichten und Bemerkungen. — Vermischte literarische Mittheilungen. — Anzeiger.

Aufforderung zur Subscription.

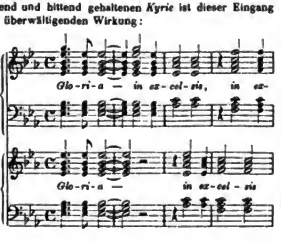
Mit nächster Nummer schliesst das erste Quartal der Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Ich ersuche die geehrten Abonnenten, die nicht schon auf den ganzen Jahrgang abonnirt haben, ihre Bestellungen auf das zweite Quartal schleunigst aufgeben zu wollen. **J. Rieter-Biedermann.**

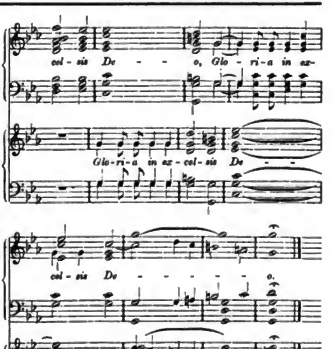
A. E. Grell's sechzehnstimmige Messe.

(Fortsetzung.)

Wir kommen nun zur Composition der grossen Doxologie oder des *Gloria in excelsis Deo*. Dieselbe zerfällt in dem Grell'schen Werke in drei Nummern, von denen die erste bis zu den Worten »*propter magnam gloriam tuam*« geht. Die zweite hebt mit den Worten an »*Domine Deus, rex coelestis*«, und die dritte mit »*Quoniam tu solus sanctus*«. Die erste und dritte Nummer gehen aus *Es*-dur und nehmen alle sechzehn Solo- und Chorstimmen in Anspruch, während die mittlere ein sanfter gehaltener Satz für zehn Solostimmen in *B*-dur ist. Geben wir nun zu den einzelnen Stücken über.

Die erste dieser drei Nummern beginnt mit Betheiligung aller sechzehn Chorstimmen im lebhaften Viervierteltakte und im kräftigsten *fortissimo*: »*Gloria in excelsis Deo*«, und bildet mit allen Stimmen im zwölften Takte einen mächtigen Halbschluss auf *G*. Ich will es versuchen hier im Auszuge diese Takte mitzutheilen, natürlich ohne die Hauptsache geben zu können, die Führung der einzelnen Stimmen. Nach dem ruhiger, klagend und bittend gehaltenen *Kyrie* ist dieser Eingang von einer überwältigenden Wirkung:

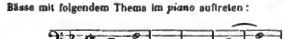




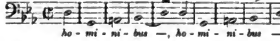
Hieran schliesst sich nun ein lebhafter Satz im $^3/_2$-Takte von 143 Takten an, beginnend mit den Worten »*et in terra pax*« und schliessend mit »*propter magnam gloriam tuam*«. Dies ist ein grossartig angelegtes und (wie uns schon die Taktzahl zeigt) umfangreiches Stück, welches durch die Mannigfaltigkeit seiner Textworte dem Componisten Gelegenheit bot, die Stimmen in

Digitized by Google

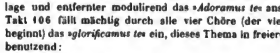
der verschiedensten Weise künstlerisch zu verwenden. Der Anfang *et in terra pax* wird von allen Chorstimmen gesungen, während dann im 35. Takte bei den Worten »*Hominibus bonae voluntatis*« der dritte Bass und nach ihm auch die anderen Bässe mit folgendem Thema im *piano* auftreten:



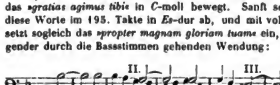
wozu sich die Solostimmen in einer anmuthigen Weise in freieren Imitationen ergehen. Auch in *G*-moll ertönt das Thema in den Bässen:



Schönheiten dieser Art lassen sich nicht beschreiben, sondern nur durch die Partitur und das Hören begreifen. Dieser Satz zeigt von einer ungemeinen Erfindungsgabe in thematischer Beziehung. Bezauberndist die Wirkung, wenn eine Stelle, die so eben in einem der vier Chöre erklang, nun in einem andern auftritt und die Stimmen jenes ersten Chores ihren Gesang weiterführen. — Takt 76 treten nun die Chöre *forte* mit »*laudamus te, benedicimus te*« auf, woran sich dann in tieferer Tonlage und entfernter modulirend das »*Adoramus te*« anschliesst. Takt 106 fällt mächtig durch alle vier Chöre (der vierte Chor beginnt) das *»glorificamus te«* ein, dieses Thema in freierer Weise benutzend:

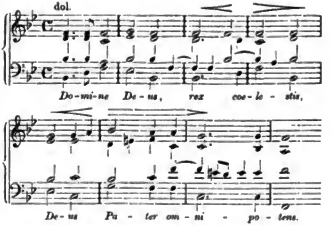


Durch die fast in allen Stimmen auf der Silbe *sca* auftretenden Melismen entwickelt der Chor eine gewaltige Tonkraft und bildet auf dem 150. Takte einen Halbschluss in *G*, worauf sich dann *piano* mit dem Thema des »*hominibus bonae voluntatis*« das »*gratias agimus tibi*« in *C*-moll bewegt. Sanft schliessen diese Worte im 195. Takte in *Es*-dur ab, und mit voller Kraft setzt sogleich das »*propter magnam gloriam tuam*« ein, mit folgender durch die Basstimmen gehenden Wendung:

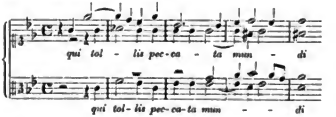


Gewaltig entwickeln sich hier die Stimmen, die nun alle sechzehn fast ununterbrochen bis zum Schlusse des Stückes fortgehen. Glanzvoll ist die letzte Cadenz, und in breitem vollen Austönen des Dreiklanges auf *Es* endet dieser Satz im 243. Takte grossartig und feierlich.

Diesem glanzvollen Chore folgt nun in weicherer Stimmung das »*Domine Deus, rex coelestis*« für zehn Solostimmen, nämlich zwei Sopran-, zwei Alt-, vier Tenor- und zwei Bassstimmen. Es stehen sich hier grösstentheils zwei fünfstimmige Chöre zu je 1 B., 2 T., 1 A. und 1 S. gegenüber. Die Tonart ist *B*-dur, der Umfang des Stückes 60 Takte im langsamen $^4/_4$-Takte. — Der zweite dieser beiden Chöre beginnt (ohne Sopran) folgendermaassen:

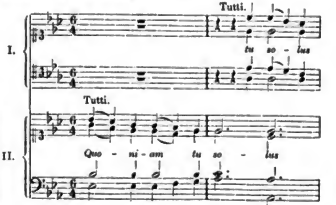


worauf dann der erste fortfährt mit allen fünf Stimmen: »*Domine fili unigenite*«, und nun beide vereint in das »*Jesu Christe*« einstimmen. In dieser Weise wechseln sich die Chöre in ihren Anrufungen ab, bis dann höhere Stimmen allein das *»qui tollis peccata mundi«* singen (2 Sopr., 1 Alt und 1 Ten.), worauf dann das *»miserere nobis«* in tieferer Lage mit dem *B*-dur-Dreiklange einsetzt. Sehr charakteristisch und ausdrucksvoll sind beide Male die Worte *»qui tollis peccata mundi«* aufgefasst, von denen ich die erste Stelle hier mittheile:

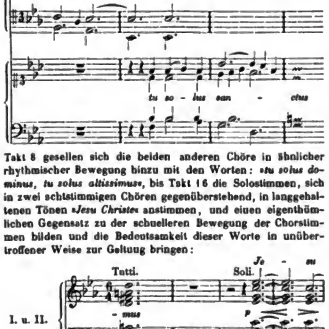


Wir können nicht jede Einzelnheit besonders hervorheben, erwähnen jedoch, dass der Satz im 42. bis 46. Takte mächtig auf dem *»qui sedes ad dexteram patris«* anschwillt und nun in allen zehn Stimmen auf dem letzten *»miserere nobis«* in *G*-moll (auf dem Schlussaccorde Erhöhung der Terz *b* in *h*) sanft verhallt. Dieser Satz ist voll tiefer Empfindung, dabei von grosser Klarheit in der Modulation und Uebersichtlichkeit der Anlage, so dass er wohl als der schönste des ersten Theiles bezeichnet werden kann.

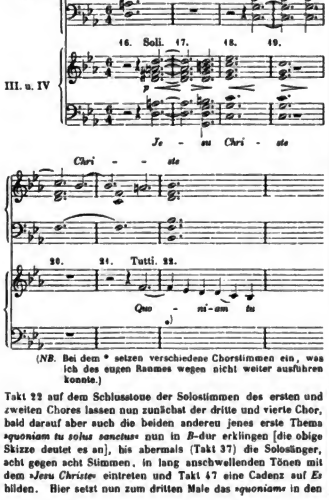
Im lebhaften aber ausdrucksvollen $^6/_4$ hebt die folgende Nummer, das »*Quoniam tu solus sanctus*« in *Es*-dur an, zunächst unter Betheiligung des ersten und zweiten Chores, deren Eintritt ich hier im Auszuge hersetze:



Digitized by Google

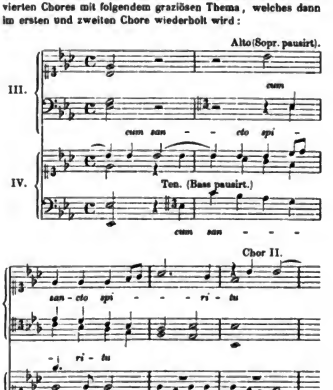


Takt 8 gesellen sich die beiden anderen Chöre in ähnlicher rhythmischer Bewegung hinzu mit den Worten: »*tu solus dominus, tu solus altissimus*«, bis Takt 16 die Solostimmen, sich in zwei achtstimmigen Chören gegenüberstehend, in langgehaltenen Tönen »*Jesu Christe*« anstimmen, und einen eigenthümlichen Gegensatz zu der schnelleren Bewegung der Chorstimmen bilden und die Bedeutsamkeit dieser Worte in unübertroffener Weise zur Geltung bringen:



(*NB.* Bei dem * setzen verschiedene Chorstimmen ein, was ich des engen Raumes wegen nicht weiter ausführen konnte.)

Takt 22 auf dem Schlusstone der Solostimmen des ersten und zweiten Chores lassen nun zunächst der dritte und vierte Chor, bald darauf aber auch die beiden anderen jenes erste Thema »*quoniam tu solus sanctus*« nun in *B*-dur erklingen [die obige Skizze deutet es an], bis abermals (Takt 37) die Solosänger, acht gegen acht Stimmen, in lang anschwellenden Tönen mit dem »*Jesu Christe*« eintreten und Takt 47 eine Cadenz auf *Es* bilden. Hier setzt nun zum dritten Male das »*quoniam*« in den Chorstimmen ein, und zum dritten Male erlönen darauf, nun aber weiter ausgesponnen und sich öfter wiederholend, in den Solostimmen die Worte »*Jesu Christe*« bis zum 72. Takte, wo nach einer allgemeinen Cadenz auf *Es*, an welcher sich alle sechzehn Solostimmen betheiligen, ein Taktwechsel nach dem $^4/_4$-Takte eintritt, und sich unmittelbar (ohne Pause) die Worte »*cum sancto spiritu*« anschliessen. — Das ist der erste Abschnitt dieser Nummer, an welchem wir nicht genug die Symmetrie des Tonbaues bewundern können, und den Ausdruck, den die Worte durch den Wechsel der rhythmischen Bewegungen und die ablösende Bewegung von Chor und Solostimmen erhalten. — — Der folgende sich unmittelbar anschliessende Abschnitt im $^4/_4$-Takte umfasst die Schlusworte der Doxologie »*Cum sancto spiritu in gloria Dei patris, amen*« und ist ein sehr breit angelegtes lebhaftes Tonstück von 182 Takten. In munterem Tempo beginnen die Solostimmen des dritten und vierten Chores mit folgendem graziösen Thema, welches dann im ersten und zweiten Chore wiederholt wird:



Die hierin enthaltenen musikalischen Gedanken und mannigfache neue werden nun bis zum 40. Takte verarbeitet, wo die Chöre mit voller Wucht einfallen und das »*in gloria Dei patris*« anstimmen. Noch einmal treten die Solostimmen, Takt 80 bis 101, mit dem »*cum sancto spiritu*« auf, das Thema in *C*-moll und *F*-moll bringend, und abermals fallen die Chöre mit dem »*in gloria*« ein. Glanzvoll möchte endet dieser erste Theil der Messe mit dem sich durch 42 Takte erstreckenden »*Amen*«, zu welchem wir besonders die rhythmische Anordnung und die Mannigfaltigkeit der Einsätze in den verschiedenen Chören zu rühmen haben.

(Fortsetzung folgt.)

Digitized by Google

Zur Musikpraxis und Theorie des 16. Jahrhunderts.

(Von G. von Tucher.)

II.
Die tonischen Elemente und die Temperatur.

(Fortsetzung.)

Fogliano, der vernünftiger Weise vom Tetrachordensysteme der Alten ganz absieht, geht davon aus (II, 1), es sei ein, wenn auch auf hohe Autorität sich stützender Irrthum der Alten und vornehmlich der Pythagoräer, wenn musikalische Consonanzen nur auf dem vielfachen Verhältnisse wie 1 : 2 die Octave, 1 : 3 die Duodecime, 1 : 4 die Doppeloctave, oder auf dem superparticularen gegründet werden wollen: 2 : 3 die Quinte, 3 : 4 die Quart, es seien auch die weiteren Verhältnisse der letzteren Gattung als 4 : 5 die grosse Terz, 5 : 6 die kleine Terz, Consonanzen, dann aus dem superpartienten wie 3 : 5 die grosse Sext, wie 5 : 8 die kleine Sext. Aus der Differenz der Quinte und Quart entsteht der grosse Ganzton $\frac{9}{8}$; der kleinen Terz und Quart der kleine Ganzton $\frac{10}{9}$; des kleinen Tons und der kleinen Terz der grosse Halbton $\frac{24}{25}$; der grossen Terz und Quart der kleine Halbton $\frac{16}{15}$; der grossen und der kleinen Terz der kleinste Halbton $\frac{25}{24}$; des grossen und des kleinen Halbtons das Komma $\frac{81}{80}$*). Fogliano erkannte hiebei (III, 2), dass dem d der mit c beginnenden Scala ebenso wie dem b zwei Werthe gegeben werden müssen und zwar einem jeden neben dem natürlichen auch noch einen um das Komma $\frac{81}{80}$ kleineren. Denn f als oberster Ton einer Quinte habe keine kleine Terz unter sich, wenn d den Werth von $\frac{9}{8}$ hat, sondern nur wenn dieser auf $\frac{10}{9}$ herabgesetzt wird; ebenso habe f, welches das harmonische Mittel der Octave $b—\bar{b}$ ist, keine Quart über sich, wenn diese als kleine Terz von g im Verhältnisse von $\frac{9}{5}$ steht, daher müsse das b auch das kleinere von $\frac{16}{9}$ erhalten.

Zarlino, der aller dieser Ausführungen Fogliano's ungeachtet und obwohl er im Ganzen zu gleichen Resultaten gelangt, doch immer noch an dem griechischen Tetrachordensysteme hängen bleibt und damit natürlich unsäglich viel Staub unnützer Gelehrsamkeit aufhäuft, will, wie erwähnt, durch die harmonische Theilung der Intervalle auf das richtige System gekommen sein. Diese Theilung schreibt er sich selbst (*Dimostr.* I, 19) als seine unter Anwendung eines Satzes aus des Boethius' Arithmetik II, 51 und 53 gemachte Erfindung zu, wegen deren er sich denn auch in dem wörtlich angeführten Gespräch mit seinen Schülern gebührend von diesen becomplimentiren lässt. Fogliano hat auch diese harmonische Theilung (I, 9) mit ganz gleichen Ergebnissen, jedoch ist die Berechnungsweise eine verschiedene. Beide stimmen darin überein, dass man die beiden Zahlen der Proportion des zu theilenden Intervalls mit einander addiren und jedes Glied der Proportion mit der Summe multipliciren müsse, wodurch das Verhältniss selbst nicht alterirt, aber auf leichtere Weise theilbar gemacht wird. Fogliano schreibt nun vor, dass man das grössere der beiden Glieder in ihrer ursprünglichen Grösse mit der Differenz dieser beiden multipliciren und das Product von der grösseren Zahl des erhöhten Verhältnisses subtrahiren müsse, z. B. die grosse Sext theilt sich harmonisch in die Quart und grosse Terz. Ihr Verhältniss ist 3 : 5. $3 + 5 = 8$; $8 \times (3 : 5) = 24 : 40$; $5 — 3 = 2$; $2 \times 5 = 10$; $40 — 10 = 30$. Der harmonische Divisor ist demnach 30, welcher das Intervall folgendermassen theilt: $30 : 24 = 5 : 4$ die grosse Terz, $30 : 40 = 3 : 4$ die Quart. Zarlino rechnet aber nach erfolgter Erhöhung des Verhältnisses: $24 \times 40 = 960 \times 2 = 1920$; $24 + 40 = 64$; $64 : 1920 = 30$.

Die Berechnungsweise des Fogliano ist einfacher als die des Zarlino, sie hat es, nachdem das Verhältniss theilbar gemacht ist, nur mit drei, diese mit vier Manipulationen zu thun und mit grösseren Zahlen. Das gemeinschaftliche Ergebniss für die Tonscala ist die Theilung:

der Octave . . .	1 : 2	in Quinte . . .	$\frac{3}{2}$ und Quart . . . . $\frac{4}{3}$
der Quinte . . .	2 : 3	in grosse Terz	$\frac{5}{4}$ und kleine Terz $\frac{6}{5}$
der grossen Terz	4 : 5	in grossen Ton	$\frac{9}{8}$ und kleinen Ton $\frac{16}{9}$

Die Quart und kleine Terz lassen sich harmonisch auf musikalisch brauchbare Weise nicht theilen. Die grosse und kleine Sext entstehen durch Verbindung der Quart und der grossen Terz $\frac{4}{3} \cdot \frac{5}{4} = \frac{5}{3}$ und der kleinen Terz $\frac{4}{3} \cdot \frac{6}{5} = \frac{8}{5}$. Die beiden Septimen sind Verbindung der Quinte mit beiden Terzen, als grosse $\frac{3}{2} \cdot \frac{5}{4} = \frac{15}{8}$, als kleine $\frac{3}{2} \cdot \frac{6}{5} = \frac{9}{5}$. Der Triton kann jetzt nicht mehr aus 3 gleichen Ganztönen zu $\frac{9}{8}$ bestehen, sondern nur aus 2 grossen und einem kleinen, nämlich $\frac{9}{8} \cdot \frac{10}{9} \cdot \frac{9}{5} = \frac{45}{32}$, und die falsche Quinte bestehend aus zwei kleinen Terzen ist jetzt $\frac{6}{5} \cdot \frac{6}{5} = \frac{36}{25}$.

Die von Zarlino hiernach gebildete Tonleiter unterscheidet sich von der des Fogliano nur darin, dass sie blos zwei, nicht drei Halbtöne annimmt, nämlich $\frac{16}{15}$ den grossen Halbton, welchen man auch kleine Secunde nennt, sodann $\frac{25}{24}$ den kleinen Halbton. Die Folgezeit setzte aber wieder einen dritten Halbton, einen zweiten kleinen, nämlich die Differenz der kleinen und grossen Septime $b\,h\,\frac{16}{9} : \frac{15}{8} = \frac{135}{128}$ bei. Der grosse Halbton des Fogliano zu $\frac{27}{25}$ fand bei Zarlino wie bei den anderen Tonlehrern keinen Beifall, dagegen nahm Zarlino das gleiche Komma wie Fogliano, jedoch nicht wie dieser $\frac{16}{15} : \frac{27}{25}$, sondern als Differenz des kleinen und grossen Tons $\frac{10}{9} : \frac{9}{8} = \frac{81}{80}$ an.

Zarlino fand auch das doppelte d bei Vergleichung der Tetrachorde. Das d, welches $\frac{9}{4}$ von c ist, nimmt in dem mit $h\,\frac{16}{15}$ beginnenden Tetrachord (*Diezeugmenon*) die richtige Stelle einer kleinen Terz zu $\frac{5}{2}$ ein; als Quart in dem mit $a\,\frac{5}{3}$ beginnenden (*Synemmenon*) wäre dasselbe $d\,\frac{27}{20}$ statt $\frac{4}{3}$ daher um $\frac{81}{80}$ zu hoch. (*Istitut.* II, 40. *Dimostr.* V, S. 242.) Von der Nothwendigkeit eines doppelten b nimmt er keine Notiz.

Die Scala nahm nun folgende Gestalt an:

c	d	e	f	g	a	b	h	c
$\frac{9}{8}$	$\frac{10}{9}$	$\frac{16}{15}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{10}{9}$	$\frac{16}{15}$	$\frac{135}{128}$	$\frac{16}{15}$	
						$\frac{9}{8}$	$\frac{9}{8}$	

*) Dieses Komma = 1,0125 ist kleiner als das pythagoräische, welches ist = 1,01364.

Digitized by Google

Deren Intervallenverhältnisse sind:

der kleine Halbton und zwar *es e* . . . . = $\frac{25}{24}$

bh = $\frac{135}{128}$

der grosse Halbton *ef*, *ab*, *hc* . . . . . = $\frac{16}{15}$

der kleine Ton *de*, *ga* . . . . . = $\frac{10}{9}$

der grosse Ton *cd*, *fg*, *ah*, *bc* . . . . . = $\frac{9}{8}$ und $\frac{10}{9}$

die kleine Terz . . . . . = $\frac{6}{5}$

die grosse Terz . . . . . = $\frac{5}{4}$

die Quart . . . . . = $\frac{4}{3}$

die übermässige Quart, Triton . . . . . = $\frac{45}{32}$ $\frac{64}{45}$

die falsche Quinte . . . . . = $\frac{36}{25}$

die Quinte . . . . . = $\frac{3}{2}$ $\frac{3}{2}$

die kleine Sext . . . . . = $\frac{5}{3}$

die grosse Sext . . . . . = $\frac{5}{3}$ $\frac{5}{3}$

die kleine Septime . . . . . = $\frac{16}{9}$ und $\frac{9}{5}$

die grosse Septime . . . . . = $\frac{15}{8}$

Diese neue Scala enthält folgende Aenderungen der alten: Die wichtigste ist die Werthsbestimmung der grossen Terz. Dieses in tonischer Beziehung als fünfter harmonischer Oberton genau fixirtes Intervall hat nun auch mathematisch nach den Schwingungsverhältnissen seine ganz exacte Bestimmung erhalten, da

die Octave des Grundtons doppelt,
die Quinte dieser Octave dreimal,
die zweithöhere Octave viermal,
die grosse Terz dieser Octave fünfmal,
die Quinte dieser Octave sechsmal

soviel Schwingungen macht als der Grundton, daher die grosse Terz in höherer Octave zum Grundtone in keinem anderen Verhältnisse steht als 4 : 5. (Helmholtz, Lehre von den Tonempfindungen. 3. Aufl. S. 25. 37.) Daraus erwächst schon von selbst zur Ergänzung der Quinte die Aenderung des Verhältnisses der kleinen Terz $\frac{5}{4} : \frac{3}{2} = \frac{6}{5}$, wenn sich auch nicht dieses Intervall in der soeben dargelegten Reihe der Schwingungsverhältnisse erkennen liesse. Ferner ergeben sich daraus die beiden Sexten als Umkehrungen der beiden Terzen: die kleine $\frac{8}{4} : \frac{5}{4} = \frac{8}{5}$, die grosse Sext $\frac{6}{5} : \frac{3}{4} = \frac{5}{3}$, ebenso die kleine Septime als Umkehrung des grossen Tons $\frac{9}{8} : \frac{2}{4} = \frac{16}{9}$ zugleich als Doppelquart $\frac{4}{3} : \frac{4}{8} = \frac{16}{9}$, sodann als Umkehrung des kleinen Tons $\frac{10}{9} : \frac{2}{4} = \frac{9}{5}$, dieses Verhältniss zugleich Verbindung der Quinte und kleinen Terz $\frac{3}{2} \cdot \frac{6}{5} = \frac{9}{5}$; die grosse Septime Umkehrung des grossen Halbtons $\frac{16}{15} : \frac{2}{4} = \frac{16}{8}$, sodann Verbindung der Quinte und grossen Terz $\frac{3}{2} \cdot \frac{5}{4} = \frac{15}{8}$.

Eine weitere damit zusammenhängende Aenderung ist die Aufstellung von zweierlei Ganztönen, einem grossen und einem kleinen, ersterer mit $\frac{9}{8}$ auf vier, letzterer mit $\frac{10}{9}$ auf drei Tonstufen, wobei noch zu berücksichtigen ist, dass, wie oben dargelegt werden wird, nicht blos *b*, sondern auch *d* in doppeltem Werthe erscheinen.

Endlich ist noch als einflussreiche Aenderung die des Werths der beiden Halbtöne mit der Trennung des einen in zwei Gestalten, entsprechend den zweierlei Ganztönen $\frac{16}{15} \cdot \frac{135}{128} = \frac{9}{8}$, dann $\frac{16}{15} \cdot \frac{25}{24} = \frac{10}{9}$, so dass hier, wie auch in der alten Scala, ein grosser und ein kleiner Halbton einen Ganzton ausmachen, sodann die weitere Aenderung ihrer Stellung zu erwähnen, indem der grosse Halbton der alten zur kleinen der neuen gemacht ist und umgekehrt, so dass der durch $\sharp$ erhöhte Ton kleiner ist als die durch $\flat$ erniedrigte nächst höhere Stufe.

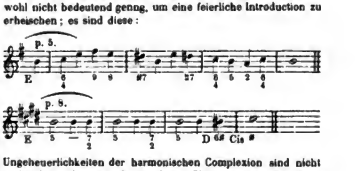
(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

I. Neue Clavierstücke.

Aus einer stattlichen Reihe von Tonsätzen junger oder unbekannter Componisten, die uns zur Beurtheilung anvertraut sind, nehmen wir die rein instrumentalen voraus, weil diese ja von den zwei Reichen der Tonkunst heut das vorwaltende, und ihr Einfluss auf die Vocalität grösser ist als umgekehrt; denn die Einwirkung des Menschengesanges auf das Instrumentale, die bis in Beethoven's Jugend noch Glaubensnorm war, scheint merklich im Schwinden begriffen. — Indem wir auch das Gute, was auf dem neuen Wege errungen wird, anerkennen, dürfen wir nicht unterlassen, das Fördernde und Gefährliche, was ihm beiwohnt, gegen einander abzuwägen.

Louis Schlösser, Op. 34: Drei Impromptus (Wien, Haslinger) zeigen ein Talent, das ohne Prätension und Verstiegenheit nach dem Guten strebt, und wird selbst bei den Gegnern der reinen Instrumentalität die Anerkennung finden, dass seine Tonsätze wohlthuend wirken, weil nicht die Fingerkünste es sind, welche Aufmerksamkeit erregen, sondern das gemüthlich tendenzlose Ansichsingen. **Nr. I** in E-moll beginnt mit einem prälndirenden *Andante*, canonisch engelegt, klangreich, mit schwergeladenen Accorden, die ein sangähnliches Thema durchflechten, welches alsbald im Hauptsatze *Allo. con moto* selbstständig behandelt, figurirt und variirt, dann durch ein Gegenthema in Dur durchkreuzt wird. Beide Themen verbunden, beschliessen das Ganze, welches jedoch nicht in Schubert's Sinne Impromptu heissen dürfte, weil es hiefür zu ausgesponnen und sorgfältig gearbeitet ist. Zwar — Namen sind Worte, Kategorien Fangnetze; uns begegnen heut so mancherlei närrische »Rubra über die Stücke«, dass wir diesen harmlosen Ausdruck nicht weiter anfechten, als nur seiner Unklarheit wegen, da man aus dem Titel nicht siebt, was man zu erwarten hat. Uebrigens sind die beiden Themen wohl nicht bedeutend genug, um eine feierliche Introduction zu erheuschen; es sind diese:

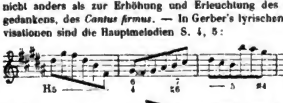


Ungeheuerlichkeiten der harmonischen Complexion sind nicht vorhanden, dagegen die moderne Clavierweise vollgriffiger Accorde gebührend benutzt; löblich waltet das grundliegende *Diatonon* über; alles Dinge, die heuer selten genug werden und also einiger Anerkennung würdig sind. Die sonst saubere Stimmführung scheint uns zweimal gestört: sollte nicht Seite 7

Digitized by Google

Takt 13 die erste Bassnote besser *h* oder *ais* als *a* lauten, und auf derselben Seite Takt 18 die erste Bassnote lieber *e* oder *dis* als *d*? nämlich des Parallelismus der harmonischen Melodie wegen! — **Nr. 2** in As-dur mit lieblich singendem Thema, später von brillanten Accordbrüchen umspielt, mit auswechselndem Mittelsatze, hört sich gut an, ist sonst weniger bedeutend als das erste Stück. Von ausländischen Harmonien wird hier nichts verbraucht als der magyarische Leibfuchs $\frac{\#2}{\#6}$ einmal S. 4 Takt 5 vorm Ende (*Es, g, h*), aber vernünftig, d. h. nicht als ein aus anderen Sonnensystemen herabgeregnetes Meteor, sondern als richtiger Durchgang von der Quinte zur Sext. — **Nr. 3** in G-moll ist ein anziehendes Cabinetstück, die Themen, bald einstimmig, bald accordisch begleitet, lösen sich klar und sinnenfasslich ab, das Ganze ist sauber und zeigt eine leichte Hand, so in der grundlegenden Rhythmik, wie in der harmonischen Behandlung der Melodien gegen einander. Der Inhalt ist nicht tiefsinnig, aber gesellig anmuthend. Für den Aberdreiklang $G^{\#5}_{\#6}$ dicht vor dem Schlusse S. 14 unten wird man Absolution ertheilen, da er, obwohl nunmehr hinein fahrend, doch nicht verletzt; denn es geht weiter in dem vernünftigen Gange, auf dem Orgelpunkte des Grundtons durch die nächste Quartsext ($G^{\#5}_{\#6} - G^{\ 5}_{\ 6} - G$ 9 u. s. w.) gleichsam das ganze vorangegangene Harmoniegewebe rasch wiederholend zur Tonica zurückzukehren; — schwerlich war seine Absicht dabei, sich den Magyaren ebenbürtig darzustellen.

Carl Gerber, Op. 13, hat seine »lyrischen Improvisationen fürs Pianoforte« etwas mehr auf Salonfähigkeit abgesehen, als eben für die Sache, nämlich den melodischen Lebenskern, nothwendig war. Wir scheiten dergleichen nicht unbedingt, sobald nur nicht reine Finger-Etüden für Kunstwerke gelten, die Essenz des Tonsatzes bilden sollen. Hier findet sich manches Löbliche, was nur durch den Ehrgeiz, der *haute volée* gefällig zu sein, bisweilen verdunkelt wird. Die Gabe, ein einfaches Thema mit allem Flitter gleissender Farben zu umwinden, gehört ja nicht mehr den Auserwählten allein: auch der ernstgesinnte Genius verschmäht sie nicht, verwendet sie aber nicht anders als zur Erhöhung und Erleuchtung des Grundgedankens, des *Cantus firmus*. — In Gerber's lyrischen Improvisationen sind die Hauptmelodien S. 4, 5:



in Chopin's Mazurkenstil niedlich angelegt, mit überraschenden Durchflechtungen beider Themen, reichlich figurirt, durch schmeichlerische Terz-Sextengänge und weitgriffige Accordbrüche und rasche Modulationen ausgeziert; das Ganze ist verständlich und wohllautend, geübten Dilettanten nicht schwierig: doch möchte auch von diesen Mancher fragen, ob derselbe Inhalt nicht auszusagen sei mit geringerem Aufwand an Kreuzen, Been und Fingern; denn für eine Etüde ists zu wenig, fürs Plaisir zu viel — Arbeit. Richtige Etüden können gar wohl einen grösseren Inhalt haben als Kamaschendienst der Schule, wenn sie auch deshalb noch nicht zur Schaustellung im Beifallsocale geeignet sind. Nach Clementi und Cramer möchten wir einzelne von Henselt Op. 2 (in den Vierzigerjahren erschienen) wo nicht die preiswürdigsten doch höchst angemessen und angenehm nennen, da sie keineswegs inhaltsleer sind, wie manche berühmieren Concert-Etüden.

Ein anderes Heft von Gerber, Op. 15, hat von den Vorzügen des ersten weniger. Deren erstes Stück, Trauer überschrieben, zerarbeitet das Thema:

mit weniger Schönheit als Künstlichkeit in einem ängstlichen Hin und Her von mehrdeutigen Modulationen und theurem Schweisse der Finger. Man merkt die Schule und man wird nicht hochgestimmt. — Noch weiter empor zum Virtuosenthume klimmt die andere Nummer, betitelt Lied. Ein Lied ohne Worte also? Der melodische Gehalt ist nicht danach, doch könnte man schwächere Lieder von Schumann und Franz etwa ihr Vorbild nennen. Löblich ist nur, dass diese Etüde für die linke Hand nicht so ausgelassen wie die vorige modulirt, obgleich das Thema wohl dazu anlässt. — Dieser Art Claviersachen sind es, die nicht blos dem orthodoxten Chinesen, sondern auch dem abgeklärten Europäer alles Instrumentale verleiden. — Der Autor scheint bessere Gaben zu besitzen als zum Salon *der demi monde erforderlich*: wenn er sie doch ausbeuten wollte nicht tändelnd, sondern ernsthaft.

Fortsetzung folgt.

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **Leipzig.** ρ—n. Die Aufführung des Oratorium »Elias« von Mendelssohn, durch den Verein des Herrn Professor Riedel, in der Thomaskirche am 16. März, erhitt von vornherein eine Störung dadurch, dass der angekündigte Herr von Milde aus Weimar wegen Heiserkeit nicht mitwirken konnte, und für denselben kurz vor der Generalprobe Herr Ehrke vom hiesigen Stadttheater die Partie übernommen. Herrn Ehrke gebührt somit Dank, dass die Aufführung durch ihn ermöglicht wurde und kann daher die Kritik nicht mit gewohntem Mossstabe seine Leistung, die allerdings schwach genug war, bemessen. Herr Ehrke ist dem Leipziger Publikum als Beckmesser in den »Meistersingern« beliebt und wurde daher Jeder unwillkürlich an diese komische Figur erinnert. Seine Stimme ist für oratorische Partien und besonders für die des »Elias« gar nicht geeignet und musikalisch nicht gebildet genug; dies bewies die öfters vorgekommenen unsicheren und sogar sehr unreinen Einsätze, so in Nr. 8 »Gieb mir her deinen Sohn« des A, in Nr. 13 das *sis* und *dis*, und so auch in Nr. 23 und 26, wo die Stimme nie rein die vorgeschriebene Höhe erreichte. Auch andere unangenehme Gewohnheiten kamen dazu, z. B. stets »dere« für »der«, schien für sich zu singen. Nr. 17, die feurige Arie »Ist nicht des Herrn Wort wie ein Feuer?« scheint Herr Ehrke nicht bewältigt zu haben, denn sie fiel aus. Die übrigen Solopartien waren durch Frl. Math. Weckerlin aus Dessau (Sopran I.), Frl. Clotilde Mühle (Sopran II.), Frl. Minna Nanitz aus Dresden (Alt) und Herrn Rob. Wiedemann vertreten. Frl. Weckerlin zeichnete sich durch ein sehr klangreiches und ergiebiges Organ aus; auch war der Vortrag in den Solopartien fast durchweg angemessen, nicht aber scheint sie sich dem Ensemblespasag anpassen zu können, z. B. in den Duetten und Soloquartetten, wo überdies ihre sehr verwerfliche Angewöhnung des Tremulirens em unangenehmsten zu Tage trat, in Nr. 8 und 7. In Nr. 5 kam ihre Stimme erst in Takt 5 zur Geltung. Frl. Mühle sang recht musikalisch und durchaus sicher und rein, was bei Frl. Weckerlin nicht immer der Fall war. Die umfangreiche (in Nr. 18 dem Arioso sang sie das hohe *e* ganz rein) und kraftvolle Altstimme der Frl. Nanitz trat mitunter zu mächtig (so in Nr. 6, auf und mit einer unangenehmen Härte, daher ihr Vortrag sehr der Innigkeit entbehrte und nichts Sympathisches hatte; das Arioso »Weh ihnen, dass sie von mir weichen« mit der effectvollen Stelle sich wollte sie wohl erlösen« lies ganz kalt und in der Arie Nr. 21 »Sei stille dem Herrn« war auch keine Wärme und Tiefe der Auffassung zu finden. Herr Wiedemann strengte sich mit seiner tonlosen Stimme sichtlich an, seiner Partie Herr zu werden. Dem Gewandhaus-Orchester gebührt alle Anerkennung für die treffliche Ausführung. Die Chorleistungen waren, was Precision und Sicherheit anlangt, ebenso anzuerkennen, sie bewiesen, dass die Chöre mit Sorgfalt einstudirt waren. Freilich war die Anzahl der Sänger und Sängerinnen bei ihren klanglosen Stimmen zu gering

Digitized by Google

gegenüber dem grossen Raume der Thomaskirche; ganz unzulänglich waren die Mittelstimmen, besonders der Alt. Was wir noch vermissten, das war die höhere Feile, die richtige Schattirung zwischen Piano und Forte. Diese Aufgabe beginnt erst dann beim Dirigenten, wenn der Chor soweit eingeschult ist, dass er richtig und sicher singt. Damit glauben die meisten Dirigenten ihre Aufgabe erfüllt zu haben. Es darf aber auch dem Chore die geistige Erfassung seiner Aufgabe nicht fehlen, ohne welche die Leistungen, wenn sie auch äusserlich noch so gut, doch immer schwunglos und matt bleiben. Wir verkennen dabei nicht die äusseren Uebelstände, die gerade diesen den Dirigenten erschweren, es gehören dazu Elemente, die eine gewisse Bildung benitzen oder doch einer solchen fähig sind. Viele Dirigenten machen sich durch die Art des Einstudirens jene höhere Feile von vornherein unmöglich.

* **Leipzig.** *M.* Am Abende des 11. März wohnten wir einem Concerte im grossen Saale des Hôtel de Pologne bei, das der hiesige Gesangverein »Ossian« zur Feier seines 25jährigen Jubiläums veranstaltete. Es begann gegen 8 Uhr mit der Ouverture zu »Iphigenie in Aulis« von Gluck, welche die Buchner'sche Kapelle etwas sorgfältiger hätte einstudiren können. Frl. R. Link trug darauf den Festprolog von A. Schrader in effectvoller Weise vor. Der Verein hatte sich zwei grössere Chorwerke vorgenommen und damit eine Aufgabe, der er offenbar nicht gewachsen war: Brückner's Tochter-Ballade für Soli, Chor und Orchester von N. W. Gade und zum Schlusse »Die erste Walpurgisnacht« von Goethe, für Soli, Chor und Orchester, componirt von Felix Mendelssohn-Bartholdy. Beide Werke erfordern ein eingehendes Studium von beiden Theilen, Mitwirkenden im Gesangverein Chore und gesangsthätige Solisten mit künstlerisch geschulter Stimme. Wir hatten viel lieber kleinere Chorsachen von dem Vereine gehört, zu denen seine spärlichen Kräfte ausreichen. Die Solisten waren Frl. Kienwill und Kurfeckel, und die Herren Weber und Zehrfeld. Frl. Kienwill erntete durch einige Sololieder am Clavier reichen Beifall und musste noch »Seh ein Knab' ein Röslein steh'n« zugeben; sie trug »Die Mondnacht« von Schumann, »Frühlingsglaube« und »Wohin?« von Franz Schubert sehr gefällig vor mit einer etwas schwachen aber ansprechenden Stimme. Herrn Weber's Soivorträge, »Andenken« von Beethoven und »Frühlingsnacht« von Schumann genügten weniger. Auch eine Pianistin, Fräul. Hertwig, fand durch ihr Spiel laute Anerkennung. Wir hörten von ihr das Concertstück für Pianoforte und Orchester von C. M. von Weber, worin das Orchester nicht recht sicher schien, und den Faust-Walzer von Liszt; zu letzterem reichte ihre technische Ausbildung nicht aus, um ihn mit der nöthigen Bravour und feinen Nüancirung vortragen zu können.

* **Stuttgart.** *C.* Der »Verein für classische Kirchenmusik« beging am 8. März unter Leitung seines trefflichen Dirigenten, des Prof. J. Faisst, eine musikalische Friedensfeier, welche gleichzeitig erschienet war durch die Wahl der vorgeführten Tonwerke (Dettinger Te Deum von Händel, Orgelphantasie in G-dur von Bach, und Utrechter Jubilate von Handel) wie durch die Ausführung derselben.

* **Der Hohe Senat der Stadt Hamburg will keine musikalische Friedensfeier.** Wenigstens möchte Manches auf diesen Gedanken kommen, wenn er folgendes Inserat in des »Hamburger Nachrichten« erblickt: — »Te Deum. Den geehrten Damen und Herren, welche ihre gütige Mitwirkung bei der durch uns vorbereiteten musikalischen Friedens-Feier, welche in der Michaelis-Kirche zum Besten der Invaliden-Stiftung statt finden sollte, zugesagt hatten, bedauern wir mittheilen zu müssen, dass nach Vorlage unseres Programms: Chöre und Soli aus Mozart's Requiem; Festrede, gehalten von Herrn Pastor Wilh. Baur; Chorel: »Eine feste Burg ist unser Gott«, gesungen von sämmtlichen Anwesenden; Te Deum und Halleluja von Händel, und noch erhaltener Einwilligung von Seiten der Lobl. Behörde jener Kirche, der Hohe Senat unser Ansuchen abschlägig beschieden hat, indem wir den geehrten Damen und Herren für ihre freundliche Bereitwilligkeit und für die bei den vielen Vor-Uebungen bewiesene Ausdauer unseren herzlichen Dank sagen, müssen wir uns weiterer Mittheilungen vorbehalten. Jul. von Bernuth, Kapellmeister. Friedr. Gülzkow. Alfred Munke.« Der Senat hat mit diesem Verbote aber sicherlich nur gemeint, dass die Einflechtung einer Rede und eines vom Publikum zu singenden Chorals das Concert in eine öffentliche Feier verwandle, öffentliche Feiern zu veranstalten aber nur der Behörde zustehe. Bestätigt wird diese Vermuthung dadurch, dass der Senat sofort (für den 23.) sein Dank- und Friedensfest ausgeschrieben hat. Wir hoffen daher, die Hamburger Gesangfreunde werden es machen wie die Stuttgarter und andere, nämlich nach besten Kräften eine lediglich musikalische Aufführung zu Stande bringen.

* Berliner Blätter kommen seinerdings wieder auf die schon mehrfach colportirte Meldung zurück, welche R. Wagner's Ernennung zum kgl. preuss. General-Musikdirector in Aussicht stellt. Also auch in dieser Hinsicht, nicht blos im Bereiche der Oper, würde er damit der Erbe werden von dem seligen Jacob Meyerbeer. Sollte der Fall mit Hülfe der Frau von Schleinitz wirklich eintreten, so wünschen wir nur, Herr Wagner möge sich die Generalmusikdirectorschaft ebenso bequem machen, wie sein Vorweser. Denn in dieser Hinsicht war Meyerbeer ein Muster: er that absolut Nichts und sagte zu allem Ja.

Vermischte literarische Mittheilungen.

M. In der Sitzung der philosoph.-philolog. Classe der kgl. bayer. Akademie der Wissenschaften vom 5. November 1870 übergab Herr Professor Christ einen Vortrag: »Ueber die Harmonik des Manuel Bryennios und des System der byzantinischen Musik«, welcher in den Sitzungsberichten 1870 II. Band, Heft III, Seite 244—270 zum Abdrucke gelangte. Im Eingange bekligt der geehrte Verfasser, dass die Geschichte der griechischen Musik im Mittelalter fast ganz unbeachtet geblieben; nicht einmal das nothwendigste Material für eine solche Geschichte sei bis jetzt geschaffen und durch den Druck den Forschern zugänglich gemacht worden. Von byzantinischen Schriftstellern ist ausser den drei Büchern *Ἁρμονικὰ* des Manuel Bryennios, die Joh. Wallis im 3. Bande seiner Opera mathematica im Jahre 1699 herausgegeben, nur ein kleines Bruchstück einer *ψαλτικὴ τέχνη* von Gerbert in seinen Werke: »De cantu et musica sacra« Tom. II. (1774), lab. VIII (cf. Ibid. S. 57), mitsammt den Noten, aus einer in arabischen Schriftzeichen Handschrift des Klosters St. Biasii, veröffentlicht worden, welches Fragment Herr Prof. Christ in seinerer Form von S. 267—270 aus einer Handschrift der Hofbibliothek in Wien, cod. phil. n. 404 chartaceus s. XV, wiedergiebt, indem er den Text an vielen Stellen vervollständigte und verbesserte. »Im Uebrigen ist man auf zerstreute ungenügende Notizen in den *θεωρητικοῖς μέρη τῆς μουσικῆς συντεχθέν μὲν παρὰ Χρυσάνθου ἐκδοθὲν δὲ ὑπὸ Πέλαγίου*, Triest 1832 und in dem noch erscheinenden *Ἐλληνικὸν ἐκκλησιαστικὸν μουσεῖον* von Philotheos angewiesen.« Hierher gehöre auch noch die Werke: *θεωρητικὴ καὶ πρακτικὴ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ* von Margarites (Constantinopel 1835) und: *θεωρητικὸν στοιχειῶδες τῆς ἀσματικῆς* des Philotheos (Constantinopel 1859). Ein Quellenwerk der mittelalterlichen Schriftsteller über griechische Musik und der in den handschriftlichen Gesangbüchern befolgten musikalischen Systeme thäte vor allem Noth. Wenn aber der Herr Verfasser an die Nationalehre der heutigen Griechen appellirt, um sie zu dieser bestimmen, die ersten und wichtigsten Bausteine zur Geschichte einer Kunst zu liefern, die sie am besten kennen und auf die sie mit gerechtem Stolze sie eine der schönsten Schöpfungen ihres Geistes blicken, so kennt er den Geist derselben nicht; es wird nicht absichen Gelehrten diese Aufgabe zufallen, wenn erst das Material ihnen zugänglich ist. Erfreulich ist, dass auf der Staatsbibliothek zu München die angegebenen Hauptwerke sich jetzt finden. Herr Professor Christ, der selbst bekennt, ein ärtig dilettant zu sein, wollte nur durch diesen Vortrag andere berufenere Forscher auf dieses unbebaute Feld hinweisen und da er einmal in den Besitz neuer Hilfsmittel gekommen, eine kleine Beisteuer zur richtigen Beurtheilung des nicht unwichtigen Werkes des Manuel Bryennios liefern. R. Westphal habe in dem ersten Bande seiner mit Rossbach gemeinsam bearbeiteten Metrik der Griechen 2. Ausg. S. 340 ff. die Theorie des Bryennius ohne Kenntniss der angegebenen Literatur behandelt. Prof. Christ deutet in dem Vorworte noch einige Wege an, auf welchem andere Forscher zu dem Ziele gelangen könnten und zerlegt dann die Theorie des Bryennius in drei Abschnitten: I. Die Tonintervalle der diatonischen Skala (S. 246—284). II. Die Lehre von den *γένη μουσικῆς* (das diatonische, enharmonische und chromatische Geschlecht) und die Erörterung der Bedeutung der *διέσεις* des *τριτημόριον* und *τετρατημόριον* (S. 284—289). III. Die Lehre von den acht Tonarten (*ἤχοι*) (S. 289—266). Wir verweisen die Forscher auf diesem Gebiete auf die Abhandlung selbst.

In dem »Deutschen Sprachwart« (Zeitschrift für Kunde und Kunst der Sprache, herausgegeben von Max Moltke) VI. Band, 1870 Nr. 4 ff. werden von dem gelehrten, 1846 verstorbenen Metriker und Dichter Johson Angost Apel »Aforismen über Rhythmus und Metrum« durch den Herausgeber veröffentlicht, die auch für Musiker beachtenswerth sind. Sie bildeten ursprünglich den Anhang zu dessen im Jahre 1816 erschienenen Tragödie »Die Altoiers« und enthalten die Ideen, welche seiner »Metrik« (1814—16) zu Grunde liegen, in welcher Apel bekanntlich eine Gotif. Hermann's Lehrbuche entgegengesetzte Taktheorie aufstellte.

Digitized by Google

ANZEIGER.

[47]

Neue Musikalien

im Verlage von

J. Rieter-Biedermann

in Leipzig und Winterthur.

	Ngr.
Beethoven, L. van, Op. 49. **Zwei leichte Sonaten** für das Pianoforte. Für Pianoforte und Violine bearbeitet von Rud. Barth. Nr. 1. 2. . . . à	22½
Clementi, Muzio, Sechs Sonaten für Pianoforte zu vier Händen. Für Pianoforte und Violine bearbeitet von Rob. Schaab. Nr. 1 in C. Nr. 2 in F. Nr. 3 in Es . . . . . à	— 25
Damcke, Berthold, Op. 44. **Grosse Sonate** für Pianoforte zu vier Händen	3 —
—— Op. 52. **Suite** (Präludium, Fuge, Menuett, Chaconne) für Pianoforte	1 —
Dietrich, Albert, Op. 20. **Sinfonie** (in D moll) für grosses Orchester. Vierhändiger Clavierauszug vom Componisten	2 20
Grimm, Julius O., Op. 16. **Zweite Suite** in Canonform für Orchester. Partitur in 8°	3 20
—— —— Stimmen	5 —
—— —— Vierhändiger Clavierauszug vom Componisten	1 25
Haydn, Joseph, Salve Regina für Chor und Solostimmen mit Begleitung von Streichorchester und Orgel oder Hoboen und Fagotten. Partitur	1 10
—— —— Orchesterstimmen	1 15
—— —— Clavierauszug	1 10
—— —— Singstimmen . . . . . à	— 5
Jaell, Alfred, Op. 138. **La Capricieuse.** Impromptu pour le Piano	— 20
Krebs, J. L., Grosse Fantasie und Fuge für die Orgel zum Studium und Concertvortrage. Herausgegeben und mit Applicatur und Vortragszeichen versehen von A. W. Gottschalg. . .	— 25
Töpfer, J. G., 20 Fugen f. die Orgel. Heft 2. 3. 5 à	17½
Händel, G. F., Theodora. Oratorium. Clavierauszug mit Text . . . . . netto	1 —
—— —— Chorstimmen . . . . . à netto	7½
—— —— Textbuch . . . . . netto	2

[48] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

SINFONIE

(C dur)

von

Joseph Haydn.

Partitur. Pr. 1 Thlr. 10 Ngr.

Orchesterstimmen. Pr. 2 Thlr. 10 Ngr.

[49]

Neue Musikalien.

Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Clementi, M., Gradus ad Parnassum. Choix de 50 Etudes pour le Piano. Edition revue par Louis Köhler. gr. 8. **Cartonirt. 2 Thlr.**

Köhler, L., Op. 165. **Sonaten-Studien** für den Clavier-Unterricht. Heft 5. 6. à 1 Thlr.

Löw, Rud., Op. 2. **Lieder** aus dem Brautstande, gedichtet von Wilhelm Wackernagel. Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 25 Ngr.

Lund, Emilius, Op. 7. **5 Gesänge** für vierstimmigen Männerchor. Partitur und Stimmen 1 Thlr.

Mozart, W. A., Concert Nr. 7. C moll. Für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters. **Neue Ausgabe.** Revidirt von Carl Reinecke. 3 Thlr. 20 Ngr.

—— Dasselbe für das Pianoforte allein 1 Thlr.

—— **Opern.** Vollständige Clavierauszüge nach den im gleichen Verlage erschienenen Partitur-Ausgaben.

Nr. 7. Die Zauberflöte. 8. **Roth cart.** 2 Thlr.

Reinecke, C., Op. 87. **Cadenzen** zu classischen Pianoforte-Concerten. Nr. 11. Zu Mozart's Concert Nr. 2. A dur. 7½ Ngr.

—— **Idylle** und **Pastorale** für das Pianoforte. 15 Ngr.

(Bearbeitet aus der Musik zu Schiller's »Teil«. Op. 129.)

Schubert, Franz, Nonett aus dem Octett Op. 166. Für das Pianoforte bearbeitet von **Sigismund Blumner.** 15 Ngr.

Schumann, R., Lieder und **Gesänge** mit Pianoforte-Begleitung. Ausgabe für eine tiefere Stimme.

Nr. 1—27 à 5 bis 10 Ngr.

—— Op. 115. **Manfred.** Dramatisches Gedicht in drei Abtheilungen von Lord Byron.

Daraus einzeln:

Nr. 5. Zwischenactmusik. Für das Pianoforte zu 4 Händen arr. von Aug. Horn. 7½ Ngr.

Nr. 6. Rufung der Alpenfee. Für das Pianoforte zu 4 Händen arr. von Aug. Horn. 7½ Ngr.

Tours, B., 2 Salon-Stücke für Violoncell und Pianoforte. 20 Ngr.

—— **3 Aquarellen** für Pianoforte. 20 Ngr.

Wehlfahrt, Robert, Op. 43. Die **Dur-Tonarten.** 25 Uebungsstücke, als Fortsetzung zu jeder Kinder-Clavierschule passend. 25 Ngr.

[50] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Zwölf

Lieder und Romanzen

für Frauenchor a capella oder mit willkührlicher Begleitung des Pianoforte

componirt von

Johannes Brahms.

Op. 44. Heft 1. 2.

Partitur und Stimmen à 1½ Thlr. Stimmen einzeln à 5 Ngr.

Heft I.

Nr. 1. Minnelied: »Der Huldseligen sonder Wank« von J. H. Voss. Nr. 2. Der Brautigam: »Von allen Bergen nieders von J. v. Eichendorff. Nr. 3. Barcarole: »O Fischer auf den Fluthen, Fidelin, Italienisch. Nr. 4. Fragen: »Wozu ist mein langes Haar mir denn«, Slavisch. Nr. 5. Die Mullerin: »Die Mühle, die dreht ihre Flügel« von A. v. Chamisso. Nr. 6. Die Nonne: »Im stillen Klostergarten« von L. Uhland.

Heft II.

Vier Lieder aus dem Jungbrunnen: Nr. 1. »Nun stehn die Rosen in Bluthe«. Nr. 2. »Die Berge sind spitz und die Berge sind kalt«. Nr. 3. »Am Wildbach die Weiden, die schwanken Tag und Nachts. Nr. 4. »Und gehst du uber den Kirchhof«. Nr. 5. Die Braut (Von der Insel Rügen): »Eine blaue Schürze« von Wilhelm Müller. Nr. 6. Die Marznacht: »Horch! wie braust der Sturm« von Uhland.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 29. März 1871. **Nr. 13.** VI. Jahrgang.

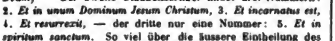
Inhalt: A. E. Grell's sechzehnstimmige Messe (Fortsetzung). — Zur Musikpraxis und Theorie des 16. Jahrhunderts. II. Die tonischen Elemente und die Temperatur (Fortsetzung). — Anzeigen und Beurtheilungen (I. Neue Claviersachen: Compositionen von Jos. Derffel, Ed. Brunner, Wilh. Claussen und Jul. v. Beliczay [Fortsetzung]). — Berichte, Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

A. E. Grell's sechzehnstimmige Messe.

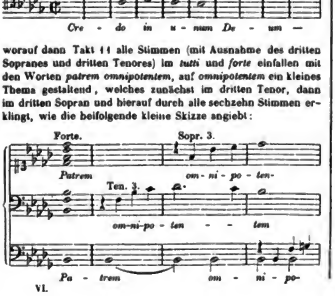
(Fortsetzung.)

Das Glaubensbekenntniss bildet den zweiten Theil der Messe. Haben wir schon in dem ersten Theile die Fülle und Anmuth der musikalischen Gedanken, welche Grell in demselben niedergelegt hat, bewundern müssen, so ist dies im zweiten Theile noch mehr der Fall, da hier noch eine Gewalt des Ausdrucks hinzutritt, so mächtig und schlagend, wie sie Wenigen zu Gebote steht, aber dennoch durch und durch ursprünglich, sich nirgends an frühere Muster anlehnend. Dieser Theil der Messe zerfällt in der Grell'schen Composition in fünf in sich abgeschlossene Musikstücke: 1. *Credo in unum Deum*, — Der zweite Glaubensartikel bildet drei Nummern: 2. *Et in unum Dominum Jesum Christum*, 3. *Et incarnatus est*, 4. *Et resurrexit*, — der dritte nur eine Nummer: 5. *Et in spiritum sanctum*. So viel über die äussere Eintheilung des Textes.

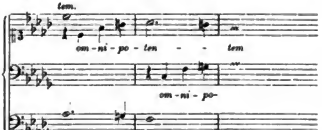
Das *Credo in unum Deum* geht aus *B*-moll und umfasst in einem lebhaften zweitheiligen Rhythmus (𝔠) 143 Takte. Der erste Solo-Tenorist intonirt nach der alten Gregorianischen Weise diesen Gesang ganz allein:



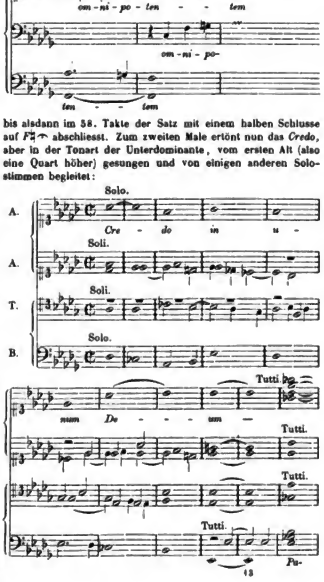
worauf dann Takt 11 alle Stimmen (mit Ausnahme des dritten Sopranes und dritten Tenores) im *tutti* und *forte* einfallen mit den Worten *patrem omnipotentem*, auf *omnipotentem* ein kleines Thema gestaltend, welches zunächst im dritten Tenor, dann im dritten Sopran und hierauf durch alle sechzehn Stimmen erklingt, wie die beifolgende kleine Skizze angiebt:



VI.



bis alsdann im 58. Takte der Satz mit einem halben Schlusse auf *Fis* abschliesst. Zum zweiten Male ertönt nun das *Credo*, aber in der Tonart der Unterdominante, vom ersten Alt (also eine Quart höher) gesungen und von einigen anderen Solostimmen begleitet:

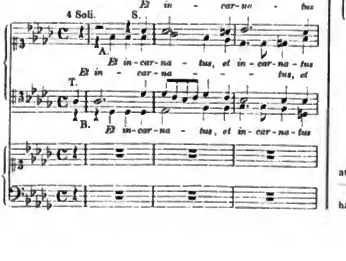


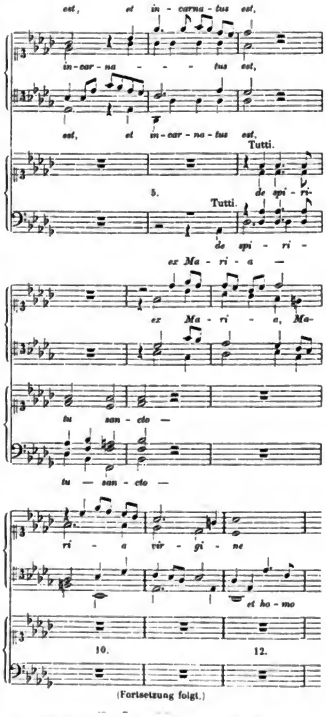
Digitized by Google

worauf dann die Chöre in *Es*-moll eintretend (wie die Skizze ungefähr erkennen lässt) in ähnlicher Weise wie das erste Mal die Worte *patrem omnipotentem* durchführen, bis sie Takt 94 einen halben Schluss auf $B\sharp$ bilden. An diesen schliesst sich in *Ges*-dur das *factorem coeli* (hohe Lage der Stimmen) *et terrae* (tiefe Lage derselben) an. Kräftig ertönen hierauf im ersten und zweiten Chore und dann im dritten und vierten die Worte *visibilium omnium*, leise und geheimnissvoll darauf ebenso *et invisibilium*, in *B* mit der grossen Terz abschliessend.

Zu den mächtigen und massenhaften Symphonien dieses Chores steht in einem lieblichen Gegensatze das folgende Stück »*Et in unum Dominum Jesum Christum*«, *As*-dur, $^3/_4$-Takt, 129 Takte Umfang in mässig langsamer Bewegung. In diesem, wie in den folgenden Sätzen ist es, als hätte der Componist jene schöne, liebliche und trostreiche Lehre der Erlösung des Menschengeschlechtes durch Gottes eigenen Sohn mit allen ihren Geheimnissen in das anmuthigste harmonische Gewand kleiden wollen. Bis zum 73. Takte führen hauptsächlich sieben Solostimmen [nämlich Alt I. und II., Tenor I., II. und III., Bass II. und III.] den musikalischen Gedankengang in den Worten: *Et in unum Dominum Jesum Christum, filium Dei unigenitum, et ex patre natum ante omnia saecula: Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero, genitum non factum, consubstantialem patri, per quem omnia facta sunt*, während die hier gesperrt gedruckten Worte bedeutungsvoll in breiten Harmonien vom ganzen sechzehnstimmigen Chore hervorgehoben werden, bis endlich Takt 73 die Chöre [zunächst der dritte und vierte] in rührender kindlicher Weise einsetzen: *qui propter nos homines et propter nostram salutem* und dann alle nach einander ergänzend einstimmen *descendit de coelis*. Diese Stelle von »*qui propter nos homines*« wird dann vom 88. Takte an wiederholt, aber in einer anderen Lage der Stimmen, indem Chor 4 und 2 den Anfang machen und sich schliesslich alle sechzehn Stimmen mit einem breitangelegten weitaustönenden Schlusse in *As*-dur dabei betheiligen.

Eine der schönsten Nummern des ganzen Werkes ist das *Et incarnatus est* mit dem *Crucifixus*, ein Stück von wunderbarer Wirkung und über alle Beschreibung erhaben, 54 Takte im langsamen $^4/_4$-Takte, Tonart *Des*-dur, Schluss in *B*-moll mit der in *d* erhöhten grossen Terz. Die Solostimmen des ersten Chores beginnen:





(Fortsetzung folgt.)

Zur Musikpraxis und Theorie des 16. Jahrhunderts.

(Von G. von Tucher.)

II.

Die tonischen Elemente und die Temperatur.

(Fortsetzung.)

Vom geistvollen Philosophen Drobisch wurde der Satz aufgestellt, *) dem sein und Hauptmann's Schüler, Dr. Naumann,

*) Drobisch. Nachträge zur Theorie der musikalischen Verhältnisse. Leipzig 1855. S. 32.

Digitized by Google

ein auf praktischem wie kunstphilosophischem Gebiete wohl bewanderter Musiker beigepflichtet hat: *) »Die von Zarlino »begründete und von den Akustikern anerkannte diatonische »Tonleiter mit der grossen Terz $\frac{5}{4}$, der grossen Sext $\frac{5}{3}$ und »der grossen Septime $\frac{15}{9}$ kann für unsere heutige Musik nicht »als massgebend, sondern nur als exceptionell gelten, und alle »darauf gebauten Systeme der 21 bröchlichen Töne sind für »diese Musik weder in theoretischer, noch in praktischer Be»ziehung brauchbar; das normative System derselben ist viel»mehr das reine Quintensystem, also das alte pythagoräische.« Diesem Satze wurde mehrfältig widersprochen, unseres Wissens aber noch keine erschöpfende Beurtheilung gewidmet. Das pythagoräische System ist um der musikalischen Unbrauchbarkeit gerade derselben Intervalle willen, die hier als unrichtige des neuen Systems bezeichnet werden, trotz seiner übrigen Vortrefflichkeit und Consequenz so gründlich verachtet, das neue aber wegen seiner Uebereinstimmung mit den physikalischen Gesetzen der Akustik, ungeachtet seiner grossen von allen denkenden Musikern anerkannten Mängel und Unrichtigkeiten, für ein absolutes *Noli me tangere* angesehen, das man wohl um desswillen diesem Satze keine Beachtung scheukte oder wo eine solche statt hatte, ohne weiter in denselben einzugehen, kurz abfertigte. Dass wir mit dem letzten Theile dieses Satzes, wornach das alte pythagoräische System das allein brauchbare normative sei, ebenfalls nicht einverstanden sein können, geht aus vorstehenden Ausführungen zur Genüge hervor. Mit der bereits nachgewiesenen Unbrauchbarkeit der grossen Terz fällt auch die Stathaftigkeit der kleinen Terz und aller von beiden abhängigen Intervalle. Dagegen müssen wir uns zu dem ersten Theile ganz unbedingt demselben beipflichtend bekennen. Aus welchen Theilen nun aber ein fehlerfreies brauchbares System bestehen soll, kann unseres Erachtens erst beantwortet werden, wenn jenes wunderbare Geheimniss gelöst sein wird, dessen wir unten erwähnen werden. Wir bekennen, dass wir diese Lösung zu gehen nicht im Stande sind, sondern uns vorerst darauf beschränken müssen, durch dessen Darlegung zu weiterer geistigen Arbeit anzuregen.

Wohl könnte es scheinen, als ob wir mit Erörterung der damit zusammenhängenden Fragen die uns an diesem Orte gesteckten Grenzen überschritten; denn wahr ist es, dass dieselben in Folge der grossen Beweglichkeit und Mannigfaltigkeit der Formen unserer heutigen Musik und der Fortschritte der Tonwissenschaft ganz besonders in den Vordergrund getreten sind. Aber sie waren schon mit der Begründung der neuen Tonscala und zwar theilweise mit der Erkenntniss der Nothwendigkeit, ein doppeltes d und ein dergleichen b aufstellen zu müssen, geboren, und wie viel dem Meister Zarlino die Temperatur und die Ausgleichung der in der neuen Scala enthaltenen Unregelmässigkeiten zu schaffen gemacht haben, darüber wollen die Cap. 44—45 des zweiten Theiles der Institutionen, sodann die Cap. 10—12 des vierten Buches der Supplementi desselben nachgeseben werden. Diese Erörterung wird uns übrigens Veranlassung geben, Lehren der alten Theoretiker, die noch heute von wissenschaftlichem Interesse sind, zu besprechen, auch hängt damit noch ein weiterer rein praktischer auf die Ausführung der alten Tonwerke durch unsere heutigen Singechöre sich beziehender Punkt zusammen, den wir am Schlusse gegenwärtigen Artikels noch besprechen werden. Es gehört also diese Erörterung recht eigentlich hieher. Hier liegt die Quelle vieler Missstände; unter der Herrschaft der pythagoräischen Scala wusste man nichts davon.

Der kleine Halbton erscheint hier in doppelter Gestalt, einmal als Differenz der kleinen und grossen Terz ce und ce oder was dasselbe ist gb und gh, sodann als Differenz der kleinen und grossen Septime cb und ch. In beiden letzten Fällen handelt es sich also eigentlich nur um die Differenz von b und h. Demungeachtet ist diese im ersten Falle $\frac{6}{5} : \frac{5}{4} = \frac{25}{24}$, im zweiten $\frac{16}{9} : \frac{15}{8} = \frac{128}{135}$, ersterer um das kleine Komma $\frac{81}{80}$ geringer als letztere. Auf gleiche Weise verhält es sich mit der Vergleichung der Umkehrungen dieser Verhältnisse, nämlich der grossen und kleinen Sexten $\overline{bg}$ und $\overline{hg}$ mit den grossen und kleinen Secunden $\overline{bc}$ und $\overline{hc}$.

Der grosse Halbton ist immer die Differenz der grossen Terz und Quart, dann auch die Differenz der grossen Sext und kleinen Septime, sowie der grossen Septime und Octave.

Der kleine Ganzton ist als Differenz der kleinen Terz und Quart gb und $g\overline{c}$ oder $h\overline{d}$ und $h\overline{e} = \frac{6}{5} : \frac{4}{3} = \frac{10}{9}$. Dagegen als Differenz der Quart $a\overline{d}$ und der Quinte $a\overline{e} = \frac{4}{3} : \frac{3}{2} = \frac{8}{9}$ und nur dann $\frac{10}{9}$, wenn man die Quart ad statt $\frac{4}{3}$ als $\frac{27}{20}$, nämlich $\frac{5}{3} : \frac{9}{4}$ annehmen muss.

Der grosse Ganzton $b\overline{c}$ erscheint richtig als $\frac{9}{8}$, denn er ist ebenso die Differenz der Quart und Quinte fb und fc, dagegen auch hier wieder als Differenz der kleinen Terz gb und Quart $g\overline{c} = \frac{10}{9}$, also erscheint auch der grosse wie der kleine Ganzton auf ein und der nämlichen Tonstufe bald als $\frac{9}{8}$, bald $\frac{10}{9}$. Ebenso ist ed grosser Ganzton, ist aber d die kleine Unterterz von f, so ist er wieder $\frac{6}{5} : \frac{4}{3} = \frac{10}{9}$.

Die kleine Terz hat als Regel den Werth von $\frac{6}{5}$; dagegen als df und gb in der Differenz der Secunde und Quart, dann der Quinte und der kleinen Septime $\frac{9}{8} : \frac{4}{3}$ oder $\frac{3}{2} : \frac{16}{9} = \frac{32}{27}$, erscheint sie als die verpönte pythagoräische kleine Terz. Um dieses Resultat zu umgehen, muss man also dem d den Werth von $\frac{10}{9}$ und dem b den von $\frac{9}{5}$ geben, womit man das richtige Verhältniss der kleinen Terz zu $\frac{6}{5}$ erhält.

Die grosse Terz soll das Verhältniss von $\frac{5}{4}$ haben, hat aber als Differenz der kleinen Septime und None $b\overline{d} \frac{16}{9} : \frac{9}{4} = \frac{64}{81}$ den Werth der pythagoräischen grossen Terz: setzt man aber für diesen Fall die kleine Septime mit $\frac{9}{5}$ an, so ist die Differenz richtig $\frac{9}{5} : \frac{9}{4} = \frac{5}{4}$.

Die Quart erscheint also nach dem, was zu dem kleinen Ganztone gesagt ist, bald als $\frac{4}{3}$, bald als $\frac{27}{20}$.

Ebenso die Quinte, rein $\frac{3}{2}$, ist aber als $da = \frac{9}{8} : \frac{3}{2} = \frac{40}{27}$, desgleichen als Verbindung des kleinen Ganztones de mit der Quart $ea \frac{10}{9} \cdot \frac{4}{3} = \frac{40}{27}$.

Die kleine Sext ist als Umkehrung der grossen Terz in den bei dieser angegebenen Fällen $\frac{128}{81}$ statt wie regelmässig $\frac{5}{3}$.

Die grosse Sext, ebenso als Umkehrung der kleinen Terz, $\frac{27}{16}$ und $\frac{5}{3}$.

Die kleine Septime ist als Umkehrung des grossen und des kleinen Ganztones $\frac{16}{9}$ und $\frac{9}{5}$, und heisst jene desshalb bei neueren Schriftstellern die kleine, diese die grosse Kleinsep-

13*

*) Naumann: Ueber die verschiedenen Bestimmungen der Tverhältnisse. Leipzig 1858.

Digitized by Google

time. Unter allen Umständen ist sie aber doch Doppelquart $\frac{4}{3} \cdot \frac{4}{3} = \frac{16}{9}$, welche Eigenschaft man ihr nicht sollte nehmen können.

Die grosse Septime erscheint blos als Umkehrung des grossen Halbtones oder der kleinen Secunde.

Alle diese Missverhältnisse der neuen Scala, von denen die alte nichts weiss, haben ihren gemeinsamen Grund und Ausdruck in der von dem Erfinder derselben, Fogliano, selbst als nothwendig erkannten Doppelgestaltung von *d* und *b*. Sie sind es auch, welche von den ausgezeichnetsten Schriftstellern unserer Tage anerkannt und zum Gegenstande vieler, freilich weniger auf Berichtigung der Tonverhältnisse, als auf deren Beziehungen zur Harmonik gerichteten Bestrebungen und Arbeiten gemacht worden sind. Es scheint aber gerade, als ob sich die Tonlehrer, welche von der ganz richtigen Bemerkung Fogliano's keine Notiz nahmen, geschämt hätten, in der Anerkennung dieser Nothwendigkeit, die Unrichtigkeit oder wenigstens relative Unbrauchbarkeit des von ihnen vertretenen Tonsystems einzugestehen. Denn man mag diesen Punkt betrachten wie man will, so findet sich eben für diese Doppeldeutigkeit ein innerer, aus Natur und Wesen des Systems fliessender Rechtfertigungsgrund durchaus nicht, sondern nur der ganz äusserliche, um die Folgen des unrichtigen Systems, so gut es eben geht, zu verdecken, ohne sie aber im mindesten auszugleichen. Ebenso nahmen auch neuere Tonlehrer, die nicht zu jenen gehören, bezwungen durch das allmächtige physikalische Gesetz der Schwingungen und der den harten Dreiklang in seinen Bestandtheilen auseinanderliegenden Oberlöne, wie solches erst in neuerer Zeit zur vollen Evidenz hergestellt worden ist, das damit in Uebereinstimmung stehende System des Fogliano, so wie es seit dessen Erfindung in Gebrauch geblieben, jedoch ohne doppeltes *d* und *b* an, wollen sich also lieber die Missverhältnisse von $\frac{40}{27}$ der Quinte, $\frac{27}{20}$ der Quart und die dissonirenden Terzen zu $\frac{64}{64}$ und $\frac{32}{27}$ gefallen lassen. Es ist schwer zu sagen, ob hiemit das Uebel mehr verdeckt oder verbessert wird, die Verdoppelung von *d* und *b* hätte doch wenigstens die Analogie der sogenannten enharmonischen Verwechselung für sich, bei welcher nach der Stimmung unserer Claviere ein und der nämliche Ton zweierlei Geltung bekommt, je nach den begleitenden Tönen anderer Stimmen, wenngleich die Differenz eines durch ♯ erhöhten Tones und der durch ♭ erniedrigten Secunde nach neuer Scala keine so grosse ist, wie $\frac{40}{9} : \frac{9}{8} = \frac{81}{80}$. Richtig ist es aber keinenfalls, wenn Hauptmann den Accord *d f a* für den einer falschen Quinte erklärt, wie *h d f*, denn die obere Terz ist dort gross und hier klein, der Unterschied, in dem die beiden Terzen stehen, $\frac{25}{24}$, ist viel grösser als die Differenz der Quinte *d a* von der reinen Quinte $\frac{81}{80}$.

(Fortsetzung folgt.)

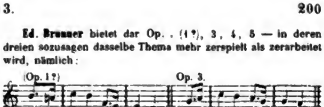
Anzeigen und Beurtheilungen.

I. Neue Claviersachen.

(Fortsetzung.)

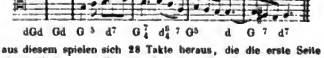
Joseph Derffel's Steiermärkische Ländler, matte Wiederklänge von Joseph Straussischen Reminiscenzen, wären nicht zu erwähnen, wenn sie nicht der Verfasser so gefährlich hielte, dass er, den Nachdruck fürchtend, sich wegen drohender Arrangements alle Autorrechte vorbehält. Harmlos sind sie, gefährlich nicht.

Ed. Brunner bietet dar Op. . (1?), 3, 4, 5 — in deren dreien sozusagen dasselbe Thema mehr zerspielt als zerarbeitet wird, nämlich:

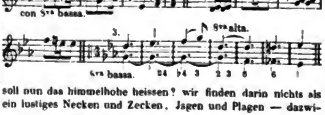


Das erste Heft trägt den Titel: Drei Tonstücke, das andere: Einsame Klage, das dritte: Der Lerche Morgensang, das vierte: Herbstes Abschied. Es schadet aber nichts, wer die Schmutztitel umlegt, wird dabei nicht schlimmer fahren: vom Herbste ist im letzten so wenig zu spüren, wie von Einsamkeit, Jugendwunsch u. dgl. im ersten; nur die Lerche macht mehr Prätensionen: die hält eine imponirende Predigt in Des dur-Trillern mit langweiligen Arpeggio-Stolpstiefeln — es ist zum Erbarmen, wie sie sich abquält!

Wilhelm Claussen bringt als Op. 4 Acht Charakterstücke, von denen uns das erste Heft vorliegt mit den vier ersten Nummern. Von ihm gilt, wie von vielen unserer Zeitgenossen, dass mehr das Spiel mit interessanten Niedlichkeiten, als der Ernst des Künstlers hindurch scheint. Solcher Ernst steht auch der Jugend wohl an, ja er ist der echten genialen Jugend sogar mehr eigen, als dem gesättigten Alter der Reife, dem Alles eitel geworden. Da wir von der Person des Verfassers nichts wissen, so erwähnen wir nur, dass dies Op. 4 nicht eben einen Anfänger verräth: es ist ziemliche Formgewandtheit darin, die Modulation meist fliessend, die Rhythmen übersichtlich. Ergreifend Schönes von neuer Erfindung tritt uns nicht entgegen; aber angenehme Conversationsstücke, die einmal gehört, wohl gefallen, sind auch nicht zu verschmähen. In **Nr. 1, Träumerei**, ist auf den höchst obstinaten Grundbass *d G d G* ..... ein Laubgewinde von Figuren gebaut aus dem Thema:



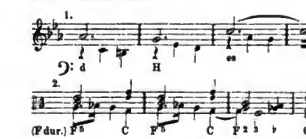
aus diesem spielen sich 28 Takte heraus, die die erste Seite (S. 3) füllen und am Schlusse S. 5 wörtlich wiederholt werden, nur hier mit Doppeloctaven im Bass; Letzteres erschwert das Spiel, weil nun die linke Hand gehindert ist, an dem künstlich geführten Satze der Oberstimmen Theil zu nehmen: denn das Ganze — auch der Mittelsatz S. 4 von mehr höpfendem Charakter, ist streng vierstimmig oder, den bäuerischen Grundbass abgerechnet, dreistimmig gesetzt, in löblicher Sauberkeit — vielleicht jedoch möchte Jemand während des langen Traumes einschlafen, weil die zweimal 29 Takte jener weichen und leise gespielten Figur eine ungewöhnliche Zumuthung sind. — **Nr. 2, Himmelhochjauchzend** betitelt, fordert leider durch den Titel das Urtheil heraus, ob es sich also halte. Welches von den drei Themen (S. 6, 7):



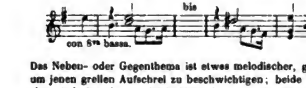
soll nun das himmelhohe heissen? wir finden darin nichts als ein lustiges Necken und Zecken, Jagen und Plagen — dazwi-

Digitized by Google

schen (im Thema 3) Liebeln und Schnäbeln, was auch ergötzlich ist, aber den Rebus der Ueberschrift nicht löst. Es wird sich hier wohl verhalten wie mit jenen *Souvenirs du lac de Genève*, was ebenso gut heissen kann *de Moscou*, *de Berlin*, wie vom Nordpol oder Aequator .. 's ist mir alles eins. . Uebrigens hat das schmelzend verliebte Mittelthema (Nr. 3) hübsche Wendungen vermöge der eigenthümlich gegenläufigen Scalengänge, die Schumann von Beethoven auf die jüngere Generation verpflanzt hat, eins der schönsten Beispiele findet sich in der Manfred-Ouvertüre; — freilich *duo cum faciunt idem, non est idem.* — Uebersichtlicher wäre die rhythmische Construction, wenn statt $\frac{3}{8}$ lieber $\frac{6}{8}$ oder $\frac{12}{8}$ vorgezeichnet wäre, wie auch aus dem Schlusse ersichtlich, der viertaktig gehaltene *Tonica* schreibt statt Einer $\frac{12}{8}$-Note. — Auch wer nicht gianbt an die mysteriöse Lehre von den zusammengesetzten Tekten, wird doch die Bequemlichkeit der Schrift zu schätzen wissen. — **Nr. 3** giebt als Fortsetzung vom Himmelhochjauchzenden das Zum Tode betrübt, welches Rahrum allerdings etwas ireffender als das vorige den Inhalt benennt. Nur ist die Trauer nicht allzu tief, dafür ist sie zu witzig geholten, indem das zerbrochene Thema 1:

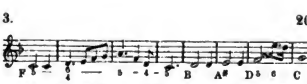


durch alle erdenklichen Sistionen chromatisirt in zwei langen Hauptsätzen vorgeführt wird, nur kurz unterbrochen durch die herzerreissende grosse Septime sammt Auflösgsel (Thema 3), was auch nicht eben todtraurig lautet. — Widrig ist der schreiende Anfang von **Nr. 4**, dessen Rubrum Novelletie reiu gar nichts vom Inhalte besagt. Es sind hübsche Accorde darin, so gelegentlich zwischen geworfen, dass man sich verwundert und sich einbilden kann, eine unbekannte Neuigkeit zu hören — ist das die Novelletie? Ihr Hauptthema ist:

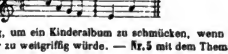


Das Nebeu- oder Gegenthema ist etwas melodischer, gleichwie um jenen grellen Aufschrei zu beschwichtigen; beide Themen aber sind einander so gleichgültig, dass man sie getrost Haupt- und Nebensache umkehren könnte. — Die Programm-Ueberschriften, an sich nicht zu tadeln, sind doch zuweilen gefährlich, indem sie die Vergleichung von Name und Sache herausfordern: wir durfien sie nicht ganz aus der Achi lassen, doch haben wir das Reinmusikalische zunächst betrachtet.

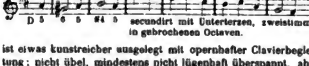
Julius von Bellesay möge den Uebergang bilden vom Instrumentalen ins Vocale, de seine Clavierachen meist Lieder ohne Worte sind, die Singsachen aber mehr instrumental als menschlich singen. — **Opus 6** bietet unter dem Titel: Fünf Charakterstücke für das Pianoforte interessante nicht allzu glänzende Bijouterien. **Nr. 1** breitet eine sanfte Honigmelodie von lauter Schmeichelphrasen über einen zeitgemäss langweiligen Orgelpunkt. — **Nr. 2** gäbe vielleicht Anlass, das »Machenkönnen« zu bewundern, das ein berühmter Philosoph, der hohen Instrumentalkunst unerfahren, als Triumph der persönlichen Romantik preiset. Es gehört zum leichten Genre, ist aber nicht ganz verwerflich. — **Nr. 3** mit ganz liedhafter Anlage:



anfangs durch mildwallende Sexiengänge begleitet, später in weite Arpeggien aufgeblättt zu dramatisirtem Pathos, hört sich hübsch an, und erfüllt den Zweck, ein Intermezzo auszufüllen mit enstländiger Grazie. — **Nr. 4** scherzt um das unbedeutende Thema:



anmuthig genug, um ein Kinderalbum zu schmücken, wenn es nur nicht später zu weitgriffig würde. — **Nr. 5** mit dem Thema:



ist etwas kunstreicher ausgelegt mit opernhafter Clavierbegleitung; nicht übel, mindestens nicht lögenhaft überspannt, aber verwehend wie Frühlingsblumen ohne Duft und Nachklang. — Im Ganzen sind diese Charakterstücke nicht Zeichen eines starken Charakters, aber redende Zeugnisse einer ruhigen in bescheidenem Kreise vergnügten Seele. Jedenfalls sind sie werthvoller als die Vocalia desselben Autors, worüber die folgende Betrachtung Bericht erstatten soll.

(Fortsetzung folgt.)

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **Bonn.** Zur Feier des Friedens hatte man bei uns eine musikalische Aufführung in der Beethovenhalle veranstaltet, für welche die Eroica von Beethoven und das Dettinger Te Deum von Händel gewählt waren. Die Wahl hatten wir für eine sehr glückliche: in der Eroica das Andenken eiler der Helden zu feiern, welche für das Vaterland gekämpft haben — mit dem Te Deum ein Dankgebet für das durch diese Helden errungene Sieg und Frieden darbringen — das wäre ein würdiger Inhalt der Feier gewesen. Statt dessen hatte man (in gewohnter Weisheit) diese logisch und ästhetisch richtige und von einem geehrten Mitgliede des Concertcomités energisch verthe idigte Reihenfolge umgekehrt, unbedachtsam genug in Bezug darauf, dass man nach einem solchen Werke wie das Händel'sche Te Deum kaum im Stande ist andere Musik unbefangen zu würdigen, ganz gewiss aber nicht Beethoven'sche Instrumentalmusik, welche vollständiges Eingeben und Sichversenken verlangt. Wir haben sogar von Leuten, welche viele und gute Musik zu hören pflegen, vernommen, wie es ihnen nicht möglich gewesen sei, sich in die ersten Sätze der Symphonie hineinzufinden, wodurch genügend bewiesen ist, wie auch ästhetisch die Reihenfolge Te Deum — Symphonie eine verkehrte war. Diese Anordnung war um so mehr zu bedauern, als die Ausführung der Symphonie wirklich besser war als irgend eine, die wir sonst in Bonn gehört, und wenn wir auch nicht mit allen Tempi des Herrn v. Wasielewski einverstanden sind, müssen wir seine und des Orchesters Leistung anerkennen. Das Dettinger Te Deum wurde mit der Mendelssohn'schen Instrumentation und dazu noch mit Orgelbegleitung ausgeführt. Wir sprechen heute so viel von unserem vervollkommneten Orchester — und nicht einmal die einfachen Trompetenfiguren, wie sie z. B. im Te Deum zur Ankündigung des jüngsten Gerichtes erschallen sollen, ist man im Stande auszuführen! Diesen Schwierigkeiten soll nun die Mendelssohn'sche Instrumentation abhelfen: statt der Trompetenfiguren sind den dagegen dünnklingenden Hörnern und Clarinetten andere Figuren zugetheilt, von denen wir mitunter den Eindruck gehabt haben, als ob diese Instrumente eine Art ad libitum Musik machten: Mendelssohn erinnert übrigens selbst in Briefen an Devrient, dass er im Te Deum einige Male sehr willkürlich geschaltet habe. Er wünschte diese Stellen aus der 1833 oder 1839 für die Singakademie in Berlin gemachten Bearbeitung entfernt zu wissen und erbat sich deshalb seine Partitur 1833 nach London; ob sein Wunsch erfüllt ist, wissen wir nicht; wir wissen nur, dass diese Mendelssohn'sche Bearbeitung erst kürzlich, also lange nach seinem Tode, veröffentlicht ist. Die Orgel zugleich angewandt mit der Mendelssohn'schen

Digitized by Google

Instrumentation und in solcher Stärke gebraucht, wie bei unserer Aufführung, ist entschieden nicht zu billigen. Man muss doch stets die Verhältnisse der nebeneinander wirkenden Chor- und Instrumentalmassen berücksichtigen und man darf nie vergessen, dass die deutliche Vernehmbarkeit der Chormassen durch die Instrumente nur geboben werden soll. Unter diesem Gesichtspunkte meinen wir, müsste ein guter Organist leicht das richtige Maass für die Orgelstimme herausfinden. Aber es bleibt darin noch viel zu thun. — Der Chor war recht gut einstudirt und sang mit sichtlicher Vorliebe das schöne und grossartige Werk. Mit den Tempi konnten wir leider meistens nicht uns in Uebereinstimmung erklären so wer das *Larghetto* — wir singt der Engel Hauptchor», jenes wunderbar zarte und an der betreffenden Stelle fast nothwendige Stück, wodurch der Uebergang von den irdischen Lobpreisungen Gottes zu den himmlischen gemacht wird in einer so feinen psychologisch richtigen Weise, dass wir standen keinen eine solche Schnelligkeit, dieses *Larghetto* war viel zu schnell genommen — es ist freilich für den Chor sehr schwer, aber doch erreichbar, da das Stück kurz ist. Die Schwierigkeit beruht auch in dem *pianissimo*, welches recht gut gelang, und es ist besonders vom Sopran anzuerkennen, dass er dieses Stück sehr gut und sicher gesungen hat. Der würdevolle Auftritt der Apostel mon hort fast ihren gewichtigen sicheren Schritt war auch vergriffen im Zeitmasse: es ist kaum zu begreifen, wie man das anders auffassen kann als hochst würdevoll und majestätisch — die heilige Kirche, heisst es weiter, die Prophetien u. s. f. Die herrliche Arie: «Als du auf dich genommen die Erlosung der Welt» war auch nicht in einem uns zusagenden Tempo: wie wir horen, hatte der Solist, Herr Kaldenbach aus Aachen, sie gern langsamer genommen, ist dann aber anderer Meinung geworden, wir glauben sehr zu seinem Schaden, da er die Arie sehr schön und warm empfunden vortrug, was bei langsamerem Tempo noch mehr Eindruck gemacht haben wurde. — Das Altsolo sang Frl. Schreck mit der Wärme, welche man bei dieser Sängerin Händel'scher Arien gewohnt ist, nur wunschten wir etwas sertere Accentuationen, die oft dazu übergehen, dass sie rhythmische Aenderungen ergeben, wie z. B. von zwei Achteln das erste langer und natürlich das zweite kürzer ist gehalten. — Von dem Trio haben wir auch gesprochen, dass es breiter und langsamer gemacht worden wäre: doch haben die Solisten erklärt, die langen, mehrere Takte hindurch gehaltenen Noten nicht beherrschen zu können, so dass die Schuld dieses ungehörigen Tempos nicht Herrn von Wasielewski trifft. — Der Tonleindruck des Werkes war ein gewaltiger und wäre es nur zu wünschen, wenn es recht bald wiederholt würde. In diesem Sinne haben wir die obigen Anstellungen äussern zu müssen geglaubt, — vielleicht dass man devon angenommend dem Werke noch grossere Wirkung verleiht. *F. Gehring.*

* **Frankfurt a. M.** *W.* Einen grosseren Contrast kann man sich kaum vorstellen, als der ist, welchen die zweites Concerte des Caecilienvereins und des Hüttenschen Vereins boten. Ersteres brachte jedes in seiner Art Treffliches: ersteres «Paradies und Peri» von Schumann, letzteres «Maccabaus» von Haedel. Das Schumann'sche Werk ist eine wahre Fundgrube aller Feinheiten der neueren Zeit; es hat dieselben meisterhaft an sehr, dass dem Horer, der eigentlich hundert Dinge zugleich hören musste, die Auffassung schwert wird. Ie Allem, was die neue Zeit ausgebildet hat, also vorzugsweise in Harmonie und Instrumentation, ist es ein Muster; dabei enthält es einen so reichen Schatz melodischer Erfindung, dass ich ihm ein anderes neueres Werk ebenbürtig zur Seite stellen kann. Die Ausführung war eine sehr gelungene; namentlich müssen wir diesmal die Solisten hervorheben: Frau Schnitt-Heusmann aus Karlsruhe, Frau Joachim aus Berlin, Herr Vogl aus München und Herr Gura aus Leipzig. Nur wäre gelegt in unserem Vereine, wo solches Solisten-Ensemble zusammen zu bringen. Handel's Werk steht nun daneben wie ein granitnes Denkmal aus alter Zeit, dem keine Neuzeit und kein Geschmack schaden kann. Es liegt eine Ruhe, eine Erhabenheit und Feierwürde darin, welche in diesen Chören, dass uns, mögen wir immerhin den Begriff «Kirchenmusik» aufgeben, eine gewisse Andacht erfasst, wie sie etwa der Eintritt in einen hohen Dom oder in ein von gewaltigen Felsen umgebenes Thal einflösst. Ich war verhindert der Aufführung ganz beizuwohnen; soweit ich sie gehört, war sie jener des Cäcilien-Vereins namentlich von Seite des Chores und Orchesters ebenbürtig, unter den Solisten — Frau. Thomae und Herr Ossenbeck oh hier und Herr Dr. Gunz aus Hannover — schien der Letztere nicht gut disponirt und strengte sich zu sehr an. — Von den Kammermusik-Abenden, welche die Museumsgesellschaft veranstaltet, fanden im Januar die fünfte und sechste statt, beide verschönt durch die Mitwirkung des Frau. Emma Brandes. Zu Anfang der Saison wurde ihr von einem Kritiker einer anderen Stadt der Vorwurf gemacht sie habe ein beschränktes Repertoir, sie spiele dieselben Stücke, die sie vorigen Jahr gespielt habe. Dies war jedoefalls voreilig. Sie hat diesen Winter hier in Frankfurt ein Trio, zwei Concerte und fünf Solostücke gespielt, von denen sie kein einziges im vorigen Jahre hier vorgetragen hat, dabei, mit Ausnahme des Trios, Alles ausswendig! Dieses Trio war kein geringeres als das in D-dur Op. 70 von Beethoven, welches sie in der fünften Soirée unter Mitwirkung der Herren Heermann und V. Müller spielte. Es war eine Musterleistung in jeder Beseheug; das tiefsinnige *Largo* kam mit einem Ausdrucke zur Geltung, dass ich jedes Mehr für Zuviel halte. Am sechsten Abende hatte sie folgende Solostücke gewählt: Präludium und Fuge in Cis-dur aus dem ersten Theile des wohltemperirten Claviers; Impromptu in As von Chopin; Arabeske Op. 18 von Schumann und das sogenannte Spinnerlied — Nr. 24 der Lieder ohne Wort» von Mendelssohn. Das ist sich bei letzterem der allgemeinen Virtuosenmode des übermässig schnellen Tempos anschloss, that mir leid; hätten die Zuhorer das Stück nicht vorher gekannt, so wäre von einem Verstehen keine Rede gewesen, die anderen Stücke, dennoch sie auf stürmischen Beifallsruf noch Eins angab, spielte sie vorzüglich An Streichmusik brachte der fünfte Abend die Quartette in G-moll Op. 74 von Haydn und in A von Schumann; der sechste die Quintette in G-moll von Mozart und in G von Beethoven. Es fiel hier und später auf, dass diese Quartettisten ziemlich consequent die Wiederholung der ersten Theile weglassen Der siebente Abend, im Februar, begann mit Spohr's Quartett in D-moll, Op. 74 Nr. 3, und schloss mit demjenigen von Beethoven in A-moll. Dazwischen sprudelte Herr Wallenstein die Sonate in A-moll von Schubert, Op. 42. Wir müssen besonders dankbar dafür sein, dass hiermit auch die grosseren Clavierwerke diesen Meistern in die Oeffentlichkeit eingeführt worden sind; sind sie auch von Beethoven sicher Vollendung in der Form weit entfernt, so ist doch ihr Inhalt ein viel zu bedeutender, als dass sie so stiefmütterlich sagt werden durfen, wie bisher im Allgemeinen geschehen Der achte und letzte Abend, am 27. Februar, war besonders reich; ausnahmsweise war der Liedergesang dem vertreten und zwar durch Frl. Anna Regan, welche Lieder von Franz, Ferdinand Hiller, Schumann und Mendelssohn vortrug Die Stimme dieser Dame hat weder bedeutende Kraft, noch bedeutende Höhe, ist eher in der Klangfarbe so wohlthuend und so gut gebildet, dass der Eindruck ein hochst befriedigender ist. Doch möge sie kein Lied wählen, welches, wie «Der Frühling naht mit Rosen» nicht ganz für ihre Stimme passt, wenn das hohe e nicht zart und verzagt, sondern schmetternd klingen muss. Dieser Abend begann mit einem recht interessanten nachgelassenen Quartettsatze in C-moll von F. Schubert und schloss mit dem perlsprühenden Octett in F von demselben Meister; das wichen hörten wir noch die nicht bedeutende, aber sehr nette Serenade für Flöte, Violine und Viole von Beethoven. — Durch die Einschiebung von Gesangen, Soloclavierstücken u. dergl. sind die Soiréen ohne Zweifel unterhaltsamer geworden, die speciellen Freunde der Quartettmusik, zu denen ich mich auch zähle, haben gleichwohl Nichts verloren, da die Zahl der Abende von 8 auf 8 erhöht worden ist. Kommt dazu, dass die Ausführung beinahe ohne Ausnahme tadellos war, so haben wir alle Ursache, den Kunstlern und der Museumsverwaltung dankbar zu sein. — Das letzte der grossen Museumsconcerte findet am nächsten Freitage, den 25. März, statt; unmittelbar nach denselben sollen Sie meinen Bericht über die zweite Hälfte dieser Concerte, Nr. 7 bis 12, erhalten.

* **Stuttgart**, den 14. März. *B.* Die in unserer Stadt begangene mehrtägige Friedensfeier wurde am 5. März eingeleitet mit Aufführung des «Dettinger Te Deum» und des «Halleluja» aus Händel's Messias durch den Verein für Kirchenmusik, wobei das Orchester des Hoftheaters und einige Solisten der Oper mitwirkten. Die Stiftskirche war dicht gefüllt, der Eindruck siehtlich ein tiefer, besonders auch bei den anwesenden von Wunden genesenen Kriegern, denen wohl ein barbarischer, gehrooster Mensch, wie wir bemerkten, so Thranen gerührt wurde. Der Referentag der Aufführung ist dem Invalidefond zugefallen. — Der vorletzte Kammermusikabend brachte unter Anderem Mozart's hier selten gehörtes Quintett mit Clarinett in vortrefflicher Ausführung; die Leistung unseres Clarinettisten Maier durfte kaum übertroffen werden können. — Aus dem letzten Abend für Kammermusik (vorigen Samstag) ist eins neue vierstätzige Sonate W. Speidel's (Manuscript) hervorzuheben, vom Componisten selbst mit gewohnter Bravour gespielt. Der Vortrag wurde sehr warm aufgenommen. Soweit sich nach einmaligem Hören urtheilen lässt, ist die Sonate eine respectable Arbeit, in welcher man von der jetzt Mode gewordenen Verachtung der Form nichts zu verspüren bekommt. Besonders angesprochen hat ein Zwischensatz von grosser Lieblichkeit, welcher das lebhafte *Scherzo* $^{2}/_{4}$ in langsamerem Tempo und verändertem Takte $^{6}/_{8}$ unterbricht. Die Sonate beginnt mit einem einfachen, leichtfesslichen Theme, nimmt aber bald einen erregteren Charakter an, der sich auch später im *Adagio* nicht verleugnet und im Finalsatze zu energischem Abschlusse kommt.

* **Hamburg.** *R.* Das am 21. Februar stattgefundene Concert der philharmonischen Gesellschaft stand unter Leitung des Herrn

Digitized by Google

Concertmeisters John Boie anstatt des erkrankten Kapellmeisters Herrn v. Bernuth, bot aber wenig Befriedigendes. Den Anfang machte die Mozart'sche wunderbar schöne Symphonie in Es-dur, welche recht gut ging, wenn wir auch den ersten Satz etwas rascher gewünscht, so war dagegen das Tempo des Andante sehr glücklich getroffen. Den Schluss bildete die Rossini'sche Tell-Ouvertüre, dieselbe ging nicht gut genug, um das Unpassende der Wahl vergessen zu machen, der Kahneigen gelang nicht recht in den Blasinstrumenten, und die Erweirung des letzten Cello durch einen Contrabass in der Introduction war ebenfalls von unschöner Wirkung. Nach der Symphonie sang Frau Walter-Strauss aus Basel eine Arie von Haydn's »Schöpfung«, doch reichten die Mittel dieser Sängerin nicht für dieses Musikstück aus, besser gelangen derselben die im zweiten Theile des Concertes gesungenen Lieder »Mit Myrthen und Rosen« von Schumann, »Ich einem grünen Bande« von Beethoven und »Neue Liebe« von Walter, den zugegebenen Jodeler hätte die Dame in ihrem eigenen Interesse wohl für sich behalten können. Noch spielte Herr Isidor Lotto aus Warschau ein farbiges langweiliges Concert eigener Composition und den sogenannten »Hexentanz« von Paganini. Was wir in einem früheren Berichte über Hrn. Lotto bei Gelegenheit seines Auftretens im hiesigen Stadttheater sagten, könnten wir hier nur wiederholen, erlauben uns also, einfach darauf zu verweisen. — Im Theater war ein kurzes Gastspiel der Sängerin Agl[illegible] Orgeni fanden wir bestätigt, was wir nach dem Auftreten dieser Sängerin im Concerte im November bereits berichtet haben. Wir können uns daher kurz über dieses wenig interessante Gastspiel fassen. Die Sängerin zeigte eine vortreffliche Schule und viel Fertigkeit, aber wenig echt musikalischen Gefühl, es klingt Alles so absichtlich und unnatürlich, wie denn auch ihr Spiel ein sehr affectirtes und geziertes war; ihre besten Partien waren Lucia, Nachtwandlerin und Traviata, während sie sich durch ihr Spiel den guten Eindruck, den ihr correcter Gesang machte, in »Barbiere« gänzlich verdarb. Ihre schlechtesten Leistungen auch in gesanglicher Hinsicht waren Margarethe im »Faust« und Valentine in den »Hugenotten«. Gänzlich volle Hausser ersiellte in der letzten Zeit nur der Taschenspieler Doctor oder Professor Epstein, welcher uns durch seine wahrhaft erstaunlichen Leistungen mehrere Abende ergötzte.

* **Hamburg.** *R.* Das Programm des am 3. März stattgefundenen philharmonischen Concertes noch unter Leitung des Herrn Concertmeisters Boie war in seiner Zusammenstellung mehr dazu angethan, den Musikfreund zu befriedigen als die letzten zwei Concerte und bestand dasselbe nur aus Orchesterwerken, nämlich Gade, Symphonie Op. 5 C-moll; Berlioz, Op. 4, Ouvertüre zu »König Lear«; Beethoven, Symphonie Op. 93 Nr. 8 F-dur. Alle drei Werke waren, wenn auch nicht neu für das hiesige Publikum, doch in der letzten Zeit hier nicht gespielt, dass ihre Vorführung sehr dankenswerth war. Die Gade'sche Symphonie zeigte die guten Seiten und die Schwächen der meisten Werke dieses Componisten. Die guten Seiten, z. B. die schön klingende Instrumentirung, das Anwenden von charakteristisch nordischer Melodiebildung, durch welche die ersten Werke bei ihrem Erscheinen sehr gunstig von Publikum und Kritik aufgenommen wurden, waren aber nicht im Stande, als der Reiz der Neuheit verschwunden war, die Schwächen zu bemänteln, besonders fand z. B. in dem Mangel an wirklich neuen Gedanken und genialen Verarbeitung derselben. So ist denn jetzt der Enthusiasmus für Gade in der neueren Zeit auf das Maass von Anerkennung zurückgesunken, das jedes Talent, wenn es mit ernstem kunstlerischen gepaart ist, in dem besseren Theile des Publikums hervorzurufen geeignet ist. Einige Unreinheit in den Blasinstrumenten abgerechnet, ging die Symphonie recht gut, am besten wohl der erste Satz und das *Scherzo*. Die Berlioz'sche Ouverture war für Schreiber dieses neu und vermochten wir dem Stücke keinen rechten Geschmack abzugewinnen, auch keinen rechten Zusammenhang der einzelnen Gedanken, wie auch deren Bezug auf das Shakespeare'sche Drama zu entdecken. Die Ouvertüre schien mit grossem Fleisse einstudirt zu sein und gelang dem Orchester das schwere Stück recht gut. Die Aufführung der das Concert beschliessenden F-dur-Symphonie von Beethoven war ebenfalls eine recht gelungene, vorzüglich gelang der dritte Satz, *Tempo di menuetto*, der erste Satz hatte etwas mehr Feuer, der letzte etwas mehr Humor vertragen können. — Am 4. März gab Herr Ludwig Schindelmeister ein Concert, von dem wir uns darauf beschranken müssen, nur das Programm mitzutheilen, da wir das Concert selbst zu besuchen verhindert waren. Spohr's Nonett, Schubert's Octett, Beethoven's Septett kamen zur Aufführung. — Im Stadttheater fand ein dreimaliges Auftreten des Sängers Pancani aus Mailand statt. Zuerst im »Troubadour«, womit er durchfiel. Nachdem derselbe sich dann einige Tage der Erholung nach seinem Misserfolge am 9. März gegönnt hatte, trat er doch zweimal und zwar im »Othello« von Rossini und wieder im »Troubadour« auf. Demnächst werden wir Frau v. Voggenhuber aus Berlin und Herrn Sontheim aus Stuttgart als Gäste bei uns sehen.

* **Prag.** *F. D.* Seit meinem letzten Berichte hat sich in der musikalischen Saison wenig geändert. Die Ledertafeln haben bisher nicht viel für die Oeffentlichkeit gethan und beschranken sich auf Gesellschaftsabende, so zu sagen, im engeren Familienzirkel. — Der Gesangverein »Harmonie«, der hier vor beiläufig vier Jahren ins Leben trat und gegen dessen particularistisches Streben ich in diesen Blattern aufgetreten bin, hat Nichts zu Wege gebracht und scheint auch nicht mehr zu existiren, indem man seit beinahe zwei Jahren von demselben kein Wörtchen mehr hört. Hätten die Herren sich bei ihrer constituirenden Versammlung für eine Fusion mit dem deutschen Männergesangverein ausgesprochen, so hätten sie für den Gesang und speciell für den deutschen Gesang mehr geleistet, als durch das ehrgeizige Streben, allein stehen zu wollen und — Nichts zu erreichen. — Von dem böhmischen Gesangvereine »Hlahol«, den ich in diesem Blatte oft und rühmend erwähnte, ist in dieser Saison noch nichts Bedeutendes geleistet worden, und müssen die Erwartungen auf das grosse allgemeine Johannisfest verschoben werden. — Die Philharmoniker haben in ihrem letzten Concerte die Instrumentaleinleitung zur Beethoven-Cantate von Franz Liszt, die Lear-Ouverture von Berlioz und die grosse G-moll-Symphonie von Mozart aufgeführt und ausserordentlichen Beifall geerntet. Es ist bei dieser Gelegenheit erwähnenswerth, dass die Prager für die Compositionen von Liszt, Wagner und Aehnlichen eine grosse Sympathie hegen und Compositionen dieser Richtung in Prag, namentlich unter den jüngeren czecho-slavischen Componisteren mit besonderer Vorliebe gepflegt werden. Ich verweise hier namentlich auf Friedrich Smetana, dessen Opern, auch bei ruhig und unparteiisch urtheilenden deutschen Kunstkennern, sich einer äusserst günstigen Kritik und Aufnahme erfreuen. Freilich sind in seinen Werken Extravaganzen und einausgesprochener Mangel an Form in der Tagesordnung. — Das Conservatorium hat am 5. März das erste diesjährige Fasiencoucert mit durchwegs neuen Zöglingen veranstaltet. Abgesehen von dem wohlmotivirten und zarten Vortrage der dritten Symphonie von Haydn und der Ouverture von Mozart, welch Beide unter der Leitung des Director Krejčí von selbst verstehi, muss den Violinisten dieses Institutes die höchste Bewunderung für das exacte und präcise Spiel des Präludiums aus Bach's sechster Violinsonate (harmonisirt für kleines Orchester von C. Stör) und dem Professor Benewitz für das schwierige Einstudiren dieses Werkes der vollste Dank ausgesprochen werden. Bei dieser Gelegenheit kann ich es nicht unterlassen, auf diesem Wege an die löbliche Direction des Conservatoriums die Bitte zu stellen, bei dem Vorhandensein so tüchtiger Violinspieler, das Mendelssohn'sche, in Prag Manche in Vergessenheit gerathene Octett, wieder an das Tageslicht zu ziehen, umsomehr, als die Kammermusik in Prag gänzlich ins Stocken geraihen ist und die jüngere Generation gar nie in die Lage kommen kann, anderwo dieses Meisterwerk kennen zu lernen. Als Gast sang in diesem Concerte sin Frl. Buranac, welche laut Zeitungsberichten auf ihren Kunstreisen durch die Schweiz und Holland grossen Beifall erwarb. Das Fräulein wurde wohl gerufen und sang ein Robinstein'sches Lied zweimal, allein Referent kann sich diesem Applaus nicht wohl anschliessen. Eine gewisse Art des Tremolirens ist dieser Sangerin eigen, welche bei der allzustarken Stimme nur storend wirkt und von gefühlvollem Vortrage ist keine Spur vorhanden. Das Fräulein hätte gewiss ein selbstandiges Concert veranstaltet, wenn sie ihres ferneren Erfolges sicher gewesen wäre, so aber ist sie verschwunden und hat den Erwartungen nicht im Geringsten entsprochen. Das folgende Conservatoriumconcert findet in 14 Tagen statt und davon nachstens. [Man vergleiche hiermit den in Nr. 11 aus der »Bohemia« aufgenommenen Bericht.]

* Herr Offenbach weilt gegenwärtig wieder in Wien, welches zur Zeit seine liebste Stätte zu sein scheint. Am 18. führte er hier am Carltheater seine Operette »Die Prinzessin von Trapezunt« auf, zu deren Einubung er zunächst hergekommen war. — Uebrigens dürfte Wien bald im Stande sein, derartige Brei- und Bettelsuppen sich selber zu bereiten. Unlängst hat Herr J. Strauss, der berühmte Walzerfabrikant, im Theater an der Wien eine ganze Oper nach diesem Recepte zu Stande gebracht, genannt »Indigo und die vierzig Räuber«, eine wahre Walzeroper, welche bereits das erste Viertelhundert Vorstellungen hinter sich hat.

* Am 18. März starb zu Heidelberg der Professor der Geschichte Georg Gottfried Gervinus, im 66. Jahre seines Lebens, ein auf geschichtlichem, literarischem, wie auch musikalischem Gebiete vielseitig thätiger und anerkannter Gelehrter. Seine Bedeutung auf letzterem Gebiete, besonders sein Wirken für die Herausgabe und Verbreitung der Händel'schen Werke in Deutschland, werden wir näher zu würdigen Gelegenheit nehmen.

Digitized by Google

ANZEIGEN.

[51]

Neue Musikalien

im Verlage von

J. Rieter-Biedermann

in Leipzig und Winterthur.

Beethoven, L. van, Op. 49. **Zwei leichte Sonaten** für das Pianoforte. Für Pianoforte und Violine bearbeitet von Rud. Barth. Nr. 1. 2. . . . à	— 22½
Clementi, Muzio, Sechs Sonaten für Pianoforte zu vier Händen. Für Pianoforte und Violine bearbeitet von Rob. Schaab. Nr. 1 in C. Nr. 2 in F. Nr. 3 in Es . . . . . à	— 25
Damcke, Berthold, Op. 44. **Grosse Sonate** für Pianoforte zu vier Händen	3 —
—— Op. 52. **Suite** (Präludium, Fuge, Menuett, Chaconne) für Pianoforte	1 —
Dietrich, Albert, Op. 20. **Sinfonie** (in D moll) für grosses Orchester. Vierhändiger Clavierauszug vom Componisten	2 20
Grimm, Julius O., Op. 16. **Zweite Suite** in Canonform für Orchester. Partitur in 8°	3 20
—— —— Stimmen	5 —
—— —— Vierhändiger Clavierauszug vom Componisten	1 25
Haydn, Joseph, Salve Regina für Chor und Solostimmen mit Begleitung von Streichorchester und Orgel oder Hoboen und Fagotten. Partitur	1 10
—— —— Orchesterstimmen	1 15
—— —— Clavierauszug	1 10
—— —— Singstimmen . . . . . à	— 5
Jaell, Alfred, Op. 138. **La Capricieuse.** Impromptu pour le Piano	— 20
Krebs, J. L., Grosse Fantasie und Fuge für die Orgel zum Studium und Concertvortrage. Herausgegeben und mit Applicatur und Vortragszeichen versehen von A. W. Gottschalg . . .	— 25
Töpfer, J. G., 20 Fugen f. die Orgel. Heft 2. 3. 4 à	— 17½

Händel, G. F., Theodora. Oratorium. Clavierauszug mit Text . . . . . netto 1 —

—— —— Chorstimmen . . . . . à netto — 7½

—— —— Textbuch . . . . . netto — 2

[52]

Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Romanzen

aus

L. Tieck's Magelone

für eine Singstimme mit Pianoforte

von

Johannes Brahms.

Op. 33. Heft 1 bis 5 Preis à 1 Thlr.

[53]

Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

K. BERGSON.

Concert symphonique

pour le Piano

avec Accompagnement d'Orchestre.

Op. 62.

Arrangement pour Piano seul par l'Auteur.

Pr. 1 Thlr. 25 Ngr.

Partitur und Stimmen sind in Abschrift zu beziehen.

Von demselben Componisten erschienen ferner:

Op. 45. **Marche des Vivandières.** Caprice de Genre pour le Piano. 15 Ngr.

Op. 51. **Le Tatamaque.** Danse havanaise pour le Piano. 15 Ngr.

Op. 60. **Les Caractéristiques.** Etudes de Style et de Perfectionnement pour le Piano. (Approuvées par le Conservatoire Impériel de Paris. Adoptées par les Conservatoires de Berlin et Genève.) — Cah. 1. Le Naive. La Foldtre. La Passionée. La Sensitive. 1 Thlr. — Cah. 2. L'Impetueuse. La Serieuse. Pour la main gauche seule. 25 Ngr.

Op. 61. **Jadis et Aujourd'hui.** Deux Morceaux caractéristiques pour le Piano. (Jadis; Menuet. Aujourdhui; Méditation.) 20 Ngr.

[54] Das von **E. W. Fritzsch** in Leipzig unter Mitarbeiterschaft der angesehensten Musikschriftsteller herausgegebene

Musikalische Wochenblatt

beginnt mit Nr. 14 am 31. März ein **neues Quartal.**

Diese **vierteljährlich** in 13 Nummern à 1½ Bogen in Quart zu dem Abonnementspreis von 15 Ngr. erscheinende Musikzeitschrift bietet: Regelmässige wissenschaftliche Aufsätze; Kritiken; Biographien bedeutender Künstler (mit Portraits); Abbildungen von Geburtshäusern, Monumenten, Grabstätten etc.; Musikbriefe und Correspondenzen; stehende Rubriken für Engagements und Gastspiele, für Kirchenmusik-, Opern- und Novitäten-Aufführungen, sowie für beachtenswerthe neue Musikalienverlagswerke; Journalschau; Angabe von Vacanzen für Musiker; Inserate u. s. w., u. s. w. Abonnenten werden ihr noch Abonnementspränien beigegeben.

Das „Musikalische Wochenblatt" darf deshalb mit Recht allen Musikern und Musikfreunden als die darstellt zuchhaltigste und billigste Musikzeitschrift angelegentlichst empfohlen werden. — Dasselbe ist durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, sowie Postanstalten zu beziehen. — Probenummern gratis.

[55]

Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Drei

CLAVIERSTÜCKE

von

Franz Schubert.

Nr. 1. 2. 3 à 20 Ngr.

[56]

Bitte.

Dem im Verlage von E. W. Fritzsch in Leipzig erscheinenden »Musikalischen Wochenblatte« ist kürzlich als Abonnementsprämie für das dritte Quartal des vorigen Jahrganges ein von mir angefertigtes »Literarisches Verzeichniss der Tonwerke von Robert Schumann« beigegeben worden. Obwohl ich bemüht gewesen bin, dieses Verzeichniss möglichst genau und vollständig hinzustellen, so ist doch die Wahrscheinlichkeit nicht ausgeschlossen, dass hier und da noch irrige Angaben oder Lücken in demselben sich vorfinden. Ich möchte deshalb alle Verehrer des Componisten freundlich hierdurch ersuchen, mir darauf bezügliche Berichtigungen und Vervollständigungen gef. zukommen zu lassen, und bitte namentlich die Besitzer der ursprünglichen, jetzt vergriffenen Ausgaben der Schumann'schen Werke, dem Verzeichnisse ihre Aufmerksamkeit und Prüfung zuwenden zu wollen. Jede Angabe, die dem Verzeichnisse zur Verbesserung dient, werde ich mit grossem Danke entgegennehmen.

Leipzig, im März 1871. ***Alfred Dörffel.***

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 1 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 5. April 1871. **Nr. 14.** VI. Jahrgang.

Inhalt: »Dornröschen«, Oper von Aug. Langert. — A. E. Grell's sechszehnstimmige Messe (Fortsetzung). — Zur Musikpraxis und Theorie des 16. Jahrhunderts. II. Die tonischen Elemente und die Temperatur (Fortsetzung). — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

„Dornröschen", Oper von August Langert.*)

(Aufgeführt in Leipzig.)

—*pp*. Die vieractige Zauberoper »Dornröschen«, Text von Alexander Levy, Musik von A. Langert, ging am 25. März am Stadttheater zu Leipzig zum ersten Male in Scene. Es war dieses die erste Opern-Novität unter der Direction des Herrn Fr. Hasse, dem die »Meistersinger« waren schon unter der früheren Direction zur Aufführung angenommen und vorbereitet worden. Leider können wir die Wahl keine glückliche nennen. So dankenswerth es ist, wenn ein Theater-Director noch unbekannte Werke einheimischer Componisten zur Aufführung bringt, und sogar, wie es hier geschehen, namhafte Summen auf die decorative Ausstattung verwendet, so sollte doch die Auswahl mit etwas mehr Vorsicht geschehen. Wir stehen nicht an, zu behaupten, dass im letzten Jahrzehnt kaum eine deutsche Oper geschrieben wurde, welche einer öffentlichen und glanzvollen Vorführung weniger würdig wäre, als Langert's »Dornröschen«. Dieser barthlingende Vorwurf trifft übrigens zum kleineren Theile den Componisten, um so mehr aber den Verfasser des Textbuches. Dieses enthält neben viel Plattitüden etwa ein Dutzend Verszeilen von hübschem lyrischen Klange. Die Art und Weise jedoch, wie darin die innige und tiefsinnige Sage vom Dornröschen verunstaltet erscheint, ist geradezu empörend. Diese keusche, bis in die nordische Mythologie hinein zu verfolgende Märchengestalt ist vom Dichter wie vom Componisten geradezu profanirt worden, und muss man einfach annehmen, dass Beide von der Bedeutung der Sage, an der sie sich versündigten, nicht den entferntesten Begriff hatten. Um den rein epischen Gehalt einer Volkssage für die Bühne brauchbar zu gestalten, bietet sich gewöhnlich die grosse Schwierigkeit, dass die eigentliche dramatische Handlung erst hinzuerfunden werden muss, in den seltensten Fällen nur aus dem Kern der Sage mit Ausschluss neu hinzutretender Elemente heraus entwickelt werden kann. Dass dieses also auch im Libretto des »Dornröschens« geschehen, dafür trifft die Verfasser kein Vorwurf, wohl aber über die Art, wie es geschehen. Auch dass die böse Fee, als treibendes Princip der Handlung, sehr in den Vordergrund tritt, ist an sich nicht verwerflich. Was sie aber erst zum Hasse, zur Rache gegen König Gundolf's Haus treibt, ist nur oberflächlich angedeutet und nicht hinlänglich motivirt, ebensowenig, wie und wodurch plötzlich die Liebe zum Prinzen in ihr erwacht, dem sie doch nur entgegentrat, um ihn durch Verführung zu sinnlichen Freuden an der Entzauberung Dornröschen's zu verhindern. Es liegen in dieser Figur aber doch wenigstens die Keime zu dramatischen Conflicten, obwohl sie nur eben zu errathen und durchaus nicht anschaulich gemacht sind. Die übrigen Personen der Oper sind eigentlich nur Schemen, durchaus keine festgezeichnete Charaktere, wie ihrer gerade die Oper bedarf, und ohne jede Individualität. Dornröschen und der Prinz, die sich schon lieben, als der Prinz in so weiter Entfernung, dass man im Parquet kaum seinen Gesang versteht, vor dem Schlosse vorbeireitet, beschäftigen sich damit, Arien zu singen und sehr häufig einzuschlafen, wie denn überhaupt Rasenbänke und Ruhebetten aller Art zum Gebrauch der Mitwirkenden ein Hauptrequisit bei der Ausstattung der Oper bilden. Das liebende Paar zeigt sich ausserdem für die Künste der Verführung, mit denen die böse Fee sie bestricken will, recht empfänglich, und schreckt nur eben vor dem letzten Schritte zurück. Die böse Fee ist nämlich eine Coalition mit dem Decorationsmaler, dem Maschinisten und Ballettmeister eingegangen, die sich mehr wirksam erweist für die Belustigung des Publikums als für Erreichung ihrer Zwecke. Dass die gute Fee am Ende Siegerin bleibt, obwohl sie sich während der ganzen Oper nur darauf beschränkt, warnende oder tröstende Arioso zu singen, ist daher als ein sehr bedeutender aber nicht recht verständlicher strategischer Erfolg zu bezeichnen. Nachdem Fiamma, die böse Fee, Dornröschen verleitet hat, dem Verbote der guten Fee zum Trotz vom Altan herab ins Freie zu sehen, nachdem sie Dornröschen dann mit goldener Spindel in Schlaf gestochen hat, wobei dann der ganze hinzuerfundene Hofstaat ebenfalls in Schlaf verfällt, wendet sich im zweiten Acte ihre Aufmerksamkeit dem Prinzen zu. Nachdem derselbe auf einer Rasenbank im Walde eine kleine Siesta gehalten, und ihm dann die gute Fee, als Hirtenknabe verkleidet, in einem allerliebsten Arioso den Weg zum verzauberten Schlosse gewiesen und ihn mit einem gefelten Rosenzweige beschenkt hat, sucht ihn die böse Fee durch ein ausgedehntes Ballet-Divertissement zu fesseln, welches in eine vollständige Pantomime ausartet, und welches der Prinz von rückwärts mit ansieht, indem die tanzenden Grazien, sich dem Publikum zuwendend, ihm begreiflicherweise die Kehrseite zeigen. Vom Rinaldo in Gluck's »Armida« angefangen, hat in keiner Zauberoper der tenorsingende Held einer Verführungsscene entgehen können, welche auf den Fusspitzen ihn umgaukelnde Ballettnymphen vor ihm aufführen, man denke nur an Hüon im »Oberon«, an Robert den Teufel, an das Bachanal in Gounod's »Faust« u. s. w. Selbst der Prinz im harmlosen Zauberspiel »Schneewittchen« sieht sich der Gefahr ausgesetzt, den Reizen ihn umtanzender Ballerinen zum

*) Das Textbuch führt den Titel: Dornröschen. Grosse romantische Oper mit Ballet in vier Aufzügen von Alexander Levy. Musik von August Langert. Text der Gesänge. Leipzig, Druck und Commissionsverlag von Fischer und Kürsten. 8°. 48 S.

Digitized by Google

Opfer zu fallen. Um das verbrauchte Motiv etwas frisch erscheinen zu lassen, müssen hier die Jahreszeiten dienen, die in kosmoramaartigem Wechsel in poesievollen Decorationen dem Zuschauer vorgeführt werden, wobei es begreiflicherweise im Winter auch an einigen Schrittschuhläufern aus dem »Propheten« nicht fehlt, die zur Veränderung in polnischen Kostüme auftreten. Da aber der Prinz trotz einiger der Fee applicirten herzlichen Umarmungen dabei bleibt, ins verzauberte Schloss einzudringen, ändert Fiamma ihre Taktik. Das Libretto erreicht jetzt den Gipfel der Geschmacklosigkeit. Die böse Fee setzt eine blonde Perrücke auf, bläut sich in rothfarbenen Schleier und giebt sich für Dornröschen aus. Offenbar hat sie an der Unterhaltung des Prinzen Geschmack gefunden und wünscht die Fortsetzung. Der getäuschte Prinz weckt sie: Küsse — Umarmungen — grosses Liebesduett. Der zur Schau getragene Triumph Fiamma's aber macht ihn stutzig. Er fragt sie sehr naiv, ob sie wirklich das »Röschene sei. Nach einigen ausweichenden Antworten gesteht Fiamma die beabsichtigte Täuschung. Der Prinz wird unangenehm und wirft ihr Dinge vor, die man keiner anständigen Fee ins Gesicht sagt und läuft davon. Fiamma allein. Schmerz — Wuth — Verzweiflung — Ohnmacht — Rache. Sie verwandelt ihren Bruder, einen hässlichen Gnomen, in einen salonfähigen jungen Ritter, und reizt ihn durch sehr lüsterne Einflüsterungen, Dornröschen zu gewinnen. Der Gnome Espinel — ein angebender kleiner Don Juan des Geisterreichs — fasst hierauf den Entschluss, alle »Röschene zu brechen. Zu den Klängen eines mit wunderbarster Unmotivirtheit ertönenden Liedes spaziert rollt Dornröschen aus der Versenkung herauf. Espinel weckt sie, giebt sich für den Prinzen aus und lügt ihr Einiges vor, z. B. ihr Vater sei gestorben, was er jedoch bald darauf wiederruft. Dornröschen scheint freilich die Geschichte nicht recht geheuer. Sie findet in Espinel's Zügen eine bedenkliche Aehnlichkeit mit einer gewissen Schlange, von der ihr einst geträumt hat, obwohl jener ihr ganz ernsthaft versichert, er sei keine Schlange, hingegen ein Mensch. Sie singt ihm den Traum vor, der in reizendster Naivetät mit dem Refrain schliesst: »Schäfchen im Thal — lala — im Thale. Hierauf kommt es zwischen Beiden zu einigen Küssen und Umarmungen, welche vom Prinzen Rosabel, der bösen Fee und dem räthselhaften Bruno belauscht werden. Der Prinz wendet sich von Dornröschen ab, aber diese versichert ihn ihrer Unschuld, worauf er sich wieder zu ihr wendet und sie liebt. Küsse — Umarmungen. Die böse Fee ärgert das natürlich und sie sperrt Beide in unterirdische Felsenhöhlen, aber unversichtiger Weise so nahe bei einander, dass der Prinz, nachdem er auf einer Bank etwas ausgeruht und die übliche Arie gesungen hat, Dornröschen findet. Erst singt sie im Schlafe, dann im Wachen, und dann sinkt sie — in Rosabel's Arme. Grosses Liebesduett: »Fest verbunden, eng umschlossene. Küsse — Umarmungen. Die böse Fee führt dazwischen, sie führt (Dornröschen ist indessen verschwunden) den Prinzen in das Schloss König Gundolf's, der, man weiss nicht recht warum, sammt seinem Hofgesinde gerade jetzt vom Zauberschlummer erwacht, und stellt den Prinzen als Dornröschen's »Mörder« vor. Diese Lüge, so ungeschickt und wirkungslos als die früheren, ist ihre letzte. Die gute Fee erscheint mit Dornröschen und — sie kriegen sich! — Jeder Unbefangene sieht auf den ersten Blick, dass dieses Libretto nur längst abgebrauchte Opern-Situationen enthält, die in willkürlichster Weise aneinandergereiht sind. Eine »Idee« wird wohl Niemand mit dem besten Willen darin finden können, zumal der Verfasser die tiefsinnige Idee des reizenden Märchens ganz unbeachtet gelassen hat. Geradezu unbegreiflich erscheint es, dass die Haupt-Situation, welche der Stoff bietet, das Erwecken Dornröschen's im verzauberten Schlosse, ganz in den Hintergrund gedrängt ist, und durch die beiden nur frivol zu

nennenden Parodien dieses Momentes vollständig um alle Wirkung gebracht wird. Wenn die Lüge als Hauptmotiv der Handlung in der Oper herrscht, so fehlt es auch dem Liebespaare an jeder inneren Wahrheit, und Niemand wird es dahin bringen, sich für ihr Schicksal zu interessiren. Dass es der Oper an humoristischen Episoden fehlt, die wir in jedem dramatisirten Märchen ungern vermissen, gereicht dem Libretto ebenfalls zum Nachtheile, dessen Versbau und knappe Fassung übrigens als für die musikalische Bearbeitung sehr günstig anerkannt werden müssen. Die Musik ist als durchweg anständig zu bezeichnen. Der Componist, wie wir hören ein früherer Schüler des Leipziger Conservatoriums, beherrscht den ganzen technischen Apparat mit kapellmeisterlicher Geschicklichkeit. Seine Musik ist auch nicht erfindungsarm zu nennen, aber seinen Motiven fehlt jede Prägnanz, jede Individualität. Dass der Componist nicht bestrebt ist, lediglich den Ansprüchen des musikalisch gebildeten Publikums gerecht zu werden, wollen wir ihm nicht übel nehmen. Er wendet sich an das Durchschnittspublikum des Theaters, allerdings aber mit der hervortretenden Absicht, Effecte zu machen, und dadurch nicht selten den guten Geschmack verletzend. Auch fehlt der Musik die innere Wahrheit und jener Adel der Gesinnung, der aus einer gereiften inneren Bildung resultirt. Wohlklang hingegen ist der Musik durchweg nachzurühmen. Das Element des Wohlklanges aber artet nicht selten in sinnberückende schwelgerische Klangwirkungen aus, die sich nicht an das Ediere im Menschen wenden, sondern nur niedere Regungen wachzurufen bestrebt sind. Manche Wagnerische Orchesterwirkung ist adoptirt und mit Geschick nachgeahmt. Was aber im Venusberge erlaubt ist, soll nicht benutzt werden, um die erste Liebe reiner unschuldiger junger Menschenkinder zu schildern. Die Süsslichkeit des Klanges wird dem Hörer zuletzt fast zuwider, gerade wie das Haupt- und Leitmotiv der Oper, das im Orchester-Vorspiele einen gewinnenden Eindruck macht, aber schliesslich durch sein aufdringliches Immerwiederhervortreten unangenehm wird. Vor Allem aber fehlt es der Musik an entschiedener Rhythmik. Die häufigen, süsslichen, nicht selten in den Bänkelsängerton verfallenden Cantilenen ohne jeden rhythmischen Halt, die sich einander gleichen wie ein Ei dem anderen, wirken sehr ermüdend, und bringen in Verbindung mit den fortwährend in der Höhe singenden getheilten und ungetheilten Geigen, den ewigen Harfen-Arpeggien, den schwellenden Accorden der Blasinstrumente einen analogen Eindruck hervor, als wenn man sich an zu viel Süssigkeiten den Magen verdorben hat. Wirkt doch Roth in Roth auf die Dauer eben so monoton als Grau in Grau. Anstatt in äusserlichster Weise Wagnerische Klangwirkungen zu imitiren, wäre es für den Componisten rathsamer gewesen, sich einen Vorzug Wagnerischer Opern zum Muster zu nehmen, dem wir auch an dieser Stelle gerechte Anerkennung nicht versagen können. Wagner hat uns von manchem Wust und Plunder befreit, welchen die französischen und italienischen Opern auf unserer Bühne eingebürgert hatten, er hat es verstanden seine Stoffe zu wählen und tief aus der poetischen Idee der Situationen heraus zu schaffen. Dieses ist anzuerkennen, mag man auch über den Werth der Musik an sich verschiedener Meinung sein, mag man das Beiseitewerfen geschlossener musikalischer Formen auch verdammen. Langert aber stellte sich auf den veralteten, unmöglich gewordenen Opernstandpunkt, indem er aus dem »Dornröschen« eine brillante Coloraturpartie machte, anstatt diese reizende Märchenfigur schlicht und recht ihre Empfindungen in innig einfacher, möglichst volksthümlicher Weise aussprechen zu lassen. Weit eher hätte sich die böse Fee zu einer Coloraturpartie im Stile der »Königin der Nacht« geeignet, wie wir denn dem gänzlichen Ausschliessen des colorirten Gesanges zu Gunsten des Declamatorischen, besonders in Opern leichteren Genres, keines-

Digitized by Google

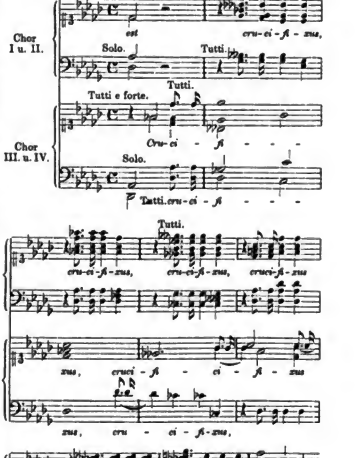
wegs das Wort reden wollen. So müssen wir denn noch eingestehen, dass von Innerlichkeit und tiefem, eigenartigen Empfinden in Langert's Musik wenig anzutreffen ist, trotz mancher anmothiger liedartiger Sätze. Wir rechnen dahin das erste Arioso der guten Fee, das Spinnerlied der Fiamma, das Hirtenlied im zweiten Acte und das sich daran schliessende Duett. Die Rache-Aria der Fiamma, und das grosse Liebesduett im dritten Acte hielten Anläufe von gutem dramatischen Zuge. Letztgenanntes Stück wird jedoch durch das Widerliche der Situation uebezu ungeniesshar. Bei dem Auftreten des Espinel macht der Componist einen Streifzug in das Gebiet der komischen Oper, und trotz der Zwangsanleihe Gounod'scher Motive und Meyerbeer'scher Rhythmen ist der Hörer ihm dafür fast dankbar, weil hier das fremdartige Element geradezu erfrischend wirkt. Von poetischer Wirkung in der Oper waren allein die reizvollen Decorationen Lütkemeyer's, und das wohlwollend gestimmte Publikum traf in unver Weise ganz das Rechte, wenn es erst den Decorationsmaler und dann den Componisten rief. Die Aufführung war unter der eigenen Leitung des Letzteren eine sehr tüchtige. Frau Peschka, zwar weniger Röschen als blühende Centifolie, leistete das Mögliche zu jugendlicher Unbefangenheit und war trotz merkbarer Indisposition bemüht, jenen Coloraturschwänzen, welche der Componist allen Musikstücken angehängt hat, bei denen Dornröschen mitwirkt, zu ihrem Rechte zu verhelfen. In der anstrengenden Partie der rache- und liebeslustigen bösen Fee bewährte sich Fri. Mahlknecht wiederum als tüchtige dramatische Sängerin, während Frl. Borée die zartesten Register ihres schönen Organs zog und ebenfalls an Beifall nicht leer ausging. Herr Hacker, dessen Erscheinung einem liebenden Märcheuprinzen ellerdings nicht ganz entspricht, sang seine Cantilenen mit der nöthigen Wärme, auch Herr Gura und Herr Ehrke fanden sich mit ihren undankbaren Rollen auf das Beste ab.

Wie die officiösen Correspondenten der Tagesblätter meldeten, ist »Dornröschen« dazu bestimmt, während der Messzeit als »Zugoper« zu dienen. Das Werk würde diesen Zweck besser erfüllen, wenn das Stück an sich interessanter, und die Musik entweder bedeutender oder doch leichter und weniger prätentiös wäre. Vermuthlich wird man die Musik tüchtig zusammenstreichen und dadurch jene die Schaulust der Herren Messfremden fesselnden Momente näher aneinanderrücken. In dieser Gestalt wird die Direction versuchen, durch anhaltende Wiederholungen der Oper möglichst auf ihre Kosten zu kommen. Wir aber, die wir keine Messfremden sind, können doch den Wunsch nicht unterdrücken, die Direction möge mit der Systemlosigkeit des bisherigen Opern-Repertoires brechen und sich erinnern, dass ein Gluck, Cherubini, Mozart auch Opern geschrieben haben. Von der »Euryanthe« ist es ganz still geworden und die »Entführung aus dem Serail« figurirt nur im Wochenrepertoire, um nicht gegeben zu werden. Wollte man aber eine Novität von einem deutschen Tondichter bringen, so würden Publikum und Kritik für eine Oper von Hiller, Scholz, Wüerst oder Zenger sicherlich dankbarer gewesen sein, als für Langert's »Dornröschen«; gar nicht zu reden von Werken wie Lachner's »Catherina Cornaro«, Bruch's »Lorelay« oder Rheinberger's »Sieben Raben«. Von unseren Leipziger Opernconponisten, deren Werke ab und zu wahrlich auch eine Vorführung verdieneu, ist der Eiue, F. Herther (Dr. med. Günther), aus dem Lebeu geschieden, ehe er die Frende erlebte, seine hier und anderenorts mit Beifell gegebene Oper: »Der Abt von St. Gallen« wiedereinstudirt und ein kürzlich vollendetes Werk zur Aufführung angenommen zu sehen. Auch sei die Direction auf Bruch's neue Oper: »Hermione« aufmerksam gemacht, der man reiche Erfindung und dramatisches Leben nachrühmt.

A. E. Grell's sechszehnstimmige Messe.

(Fortsetzung.)

Geheimnissvoll klingt das von den Chorstimmen des zweiten und zum Theil auch des dritten Chores *piano* gesungene *de spiritu sancto* dazwischen. — In der angegebenen Weise führeu die Solostimmen des ersten Chores und von Takt 20 an die des zweiten Chores (letztere vom *Solo*-Bass des dritten und den *Tutti*-Bässen des vierten Chores in der Tiefe begleitet) den Satz weiter, bis sie Takt 24 eine vollkommeue Cadenz auf *Des* ohne Terz bilden, in welche die Chor-Alt-Stimmen des dritten und vierten Chores *forte* mit *fes* auf *crucifixus* eingreifen, so dass eine Modulation nach *Des*-moll gemacht wird. Ich werde versuchen, eine Skizze hiervon zu geben:



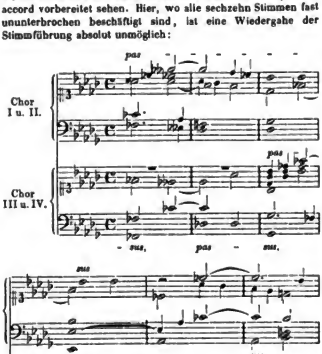
Ich hoffe, dass der Leser durch diese, wenn auch mangelhafte Skizze, welche nur Accorde aber keine Stimmen geben

44*

Digitized by Google

kann, dennoch erkennen wird, was der Componist hier gefühlt und gemeint hat. Schön und ergreifend ist schon allein die Folge der Accorde, unübertrefflich wirken sie aber, wenn wir die klagenden langgezogenen Töne in den Stimmen des dritten und vierten Chores hören, und der erste und zweite Chor in heftigen Hammerschlägen diesen Rhythmus

dazwischen erschallen lassen. Sanfter wird der Satz zum »*et etiam pro nobis*« hin und fast auffallend weich und schmelzend geht er zum »*sub Pontio Pilato*« über. — Nicht minder ergreifend ist die Wirkung des nun folgenden »*passus*«, wovon ich aber der Raumersparniss wegen abstehen muss, dasselbe hier in Noten herzusetzen. Nur eine Stelle will ich hervorheben, wo wir zweimal den kleinen Nonenaccord durch den Septimenaccord vorbereitet sehen. Hier, wo alle sechzehn Stimmen fast ununterbrochen beschäftigt sind, ist eine Wiedergabe der Stimmführung absolut unmöglich:

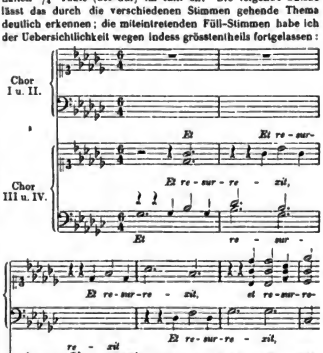


In solchen überraschenden und doch durch die Meisterhand so natürlich sich fügenden Harmonien bewegt sich der Satz weiter, bis endlich die Solostimmen des ersten Chores wieder den Gesang aufnehmen und in überaus lieblicher, tröstender Weise einfallen »*passus et sepultus est*«, und die *Tutti*-Stimmen des dritten und vierten Chores im *piano* leise verhallend sich anschliessen »*sepultus est*«. Hiermit schliesst das Stück im 54. Takte. — In diesem ganzen Satze ist auch nicht ein Takt, ein Ton, der nicht von dem Genius seines Schöpfers ein beredtes Zeugniss ablegte. In der That, es dürfte wenig Musikstücke geben, die, wie dieses, eine so mannigfache Fülle musikalischer Gedanken und Empfindungen in sich vereinigten und in einer so kunstvollen und durch und durch musterhaften und jedem musikalisch fühlenden Menschen so verständlichen Form zur Darstellung brächten. Mit welch' hinreissend süssen Melodien wird uns hier die Fleischwerdung Christi vorgeführt, wie tief müssen wir seine bitteren Leiden und seinen Kreuzestod mitempfinden und wie beruhigend wirkt der Schluss »*et sepultus est*«.

Von mächtiger Ausdehnung und erhabenem, freudigem Ausdrucke ist der nun folgende Satz, dessen Textworte ich hier ganz herseize, um von seiner musikalischen Form ein Bild geben zu können:

Et resurrexit tertia die secundum scripturas
et ascendit in coelum,
* *sedet ad dexteram patris,*
et iterum venturus est cum gloria
* *judicare vivos et mortuos:*
cujus regni non erit finis.

Die ersten Worte (vom *et resurrexit* bis *coelum*) heben im lebhaften $^{6}/_{4}$-Takte (*Ges*-dur) im *tutti* an. Die folgende Skizze lässt das durch die verschiedenen Stimmen gehende Thema deutlich erkennen; die miteintretenden Füll-Stimmen habe ich der Uebersichtlichkeit wegen indess grösstentheils fortgelassen:

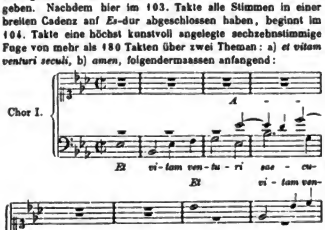


In diesem Rhythmus geht der Satz durch 62 Takte fort; Takt 63 einen vollkommenen Schluss auf *Des* bildend, wo dann mit dem »*sedete*« (s. die mit * bezeichnete Textreihe) ein Taktwechsel nach dem $^{4}/_{4}$-Takte eintritt, und diese Worte in markigen festen Accorden ertönen. Dieser $^{4}/_{4}$-Takt umfasst 13 Takte. An denselben schliesst sich das »*et iterum venturus*« wieder im $^{6}/_{4}$-Takte und zwar mit dem Thema des »*et resurrexit*« (natürlich mit anderer Anordnung der Stimmen) an, nach 46 Takten eine Cadenz auf *Es* bildend, worauf abermals ein Taktwechsel nach dem $^{4}/_{4}$-Takte eintritt und zwar auf den Worten »*judicare*« etc., die ich oben ebenfalls mit * bezeichnet habe. Dieser $^{4}/_{4}$-Takt dauert 21 Takte. Wunderbar wirken hier die verminderten Septimen-Accorde auf *judicare* und höchst ergreifend und eigenthümlich der Uebergang nach *Ges*-moll mit vorhergehendem *Ces* moll-Accord (*es-es* im Bass des ersten Chores) auf »*mortuos*«. — Auf der Cadenz wendet sich der Satz nach *Ges*-dur zurück. Die nun folgenden Worte »*cujus regni non erit*

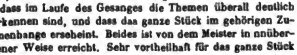
Digitized by Google

finis werden im lebhaften Alla-breve-Takte zunächst von den Solostimmen angestimmt; mächtig fallen alsdann die Chöre ein und führen den Satz noch durch 115 Takte weiter, endlich auf der letzten Cadenz prachtvoll und triumphirend abschliessend.

Der dritte Glaubens-Artikel, die fünfte Nummer des zweiten Theiles der Messe, bildet ein zusammenhängendes sehr ausgedehntes Stück in *Es*-dur. Der erste Theil desselben im $^3/_4$-Takte (im Umfange von 80 Takten) gehört allein den Solostimmen an. Hierauf tritt ein Taktwechsel nach dem $^3/_4$-Takte ein, und in allen Chorstimmen erönen die Worte *et expecto resurrectionem mortuorum*, worauf dann im Alla-breve-Takte zunächst die Solostimmen anheben *et vitam venturi saeculi*. Die weitere Beschreibung dieses zunächst durch 103 Takte fortgehenden grossartig angelegten Satzes, in welchem häufig Chor und Solostimmen abwechseln, muss ich übergehen, da es unmöglich ist auch nur annähernd ein Bild von demselben zu geben. Nachdem hier im 103. Takte alle Stimmen in einer breiten Cadenz auf *Es*-dur abgeschlossen haben, beginnt im 104. Takte eine höchst kunstvoll angelegte sechzehnstimmige Fuge von mehr als 180 Takten über zwei Themen: a) *et vitam venturi seculi*, b) *amen*, folgendermassen anfangend:



Dass eine so vielstimmig angelegte Fuge nicht so streng wie eine vierstimmige durchgeführt werden kann, versteht sich von selbst; es kommt auch hierauf weniger an, als vielmehr darauf, dass im Laufe des Gesanges die Themen überall deutlich zu erkennen sind, und dass das ganze Stück im gehörigen Zusammenhange erscheint. Beides ist von dem Meister in unübertroffener Weise erreicht. Sehr vortheilhaft für das ganze Stück ist es, dass Greil gleich zu Anfang der Fuge zwei charakteristisch verschiedene Themen auftreten lässt, wodurch von vorn herein eine angenehme Abwechslung in den Einsätzen bemerkbar wird. Fasch hat in seiner Messe ebenfalls eine sechzehnstimmige Fuge zu machen versucht; derselben liegt aber nur ein Thema zu Grunde:



welches nicht einmal von lieferer Bedeutung ist und durch seine stete Wiederkehr (namentlich in jedem der ersten sechzehn Takte) beinahe ermüdend wirkt. — Auch in diesem Stücke müssen wir die ungemeine Erfindungsgabe des Meisters bewundern, und namentlich, wie er in einer so weit angelegten Nummer von 384 Takten (80 Takte im $^3/_4$, 16 im $^3/_4$ und 284 im $^3/_2$) die Zuhörer zu fesseln weiss, und wie er von Takt zu Takt den Ausdruck zu steigern versteht, und zwar allein angewiesen auf das natürlichste (und allerdings auch vollendetste und ausdrucksfähigste) Organ der Musik, die menschliche Stimme. Breit und mächtig hallt das *Amen* aus, den zweiten Theil der Messe in würdiger Weise abschliessend.

(Schluss folgt.)

Zur Musikpraxis und Theorie des 16. Jahrhunderts.

(Von G. von Tucher.)

II.

Die tonischen Elemente und die Temperatur.

(Fortsetzung.)

Es sind diese Missverhältnisse aber nicht die einzige Seite, welche uns die Unbrauchbarkeit der neuen Scala bloslegt.

Es ist nämlich die ganze mathematische Begründung der neuen Scala ganz unrichtig, was durch nachfolgende Berechnung bewiesen wird.

Das Intervall von zwei Octaven besteht aus drei grossen und vier kleinen Terzen:

$$\overset{\frown}{c\,e}\;\overset{\frown}{g\,h}\;\overset{\frown}{d\,f}\;\overset{\frown}{a\,c}$$

Nennt man die grosse Terz (Mediante) m, die kleine Terz n, so ist, weil die Quinte anerkanntermassen aus der Verbindung von einer grossen und einer kleinen Terz besteht,

$$mn = \frac{3}{2}.$$

Es sind aber auch drei grosse und vier kleine Terzen

$$m^3n^4 = 4$$

(nämlich $\frac{5}{4} \cdot \frac{5}{4} = 4$ ist die Doppeloctave). Was ist nun m und was ist n?

Erstere Gleichung in den Cubus erhoben giebt

$$m^3n^3 = \frac{27}{8}.$$

Diese und die zweite Gleichung verbunden

$$\frac{m^3n^4}{m^3n^3} = 4 : \frac{27}{8}.$$

Demnach ist

$$n = \frac{32}{27}.$$

Diesen Werth eingesetzt in die erste Gleichung:

$$m = \frac{3}{2} : \frac{32}{27} = \frac{3 \cdot 27}{2 \cdot 32} = \frac{81}{64}.$$

Stellt man die Probe dieser Berechnung mit Logarithmen an, so beweist sie sich ebenso als richtig:

$$\log.\left(\frac{81}{64}\right)^3 = 0{,}3069150$$

$$\log.\left(\frac{32}{27}\right)^4 = 0{,}2951448$$

$$0{,}6020598\ (600) = \log.\ 4.$$

Es kann also mathematisch die grosse Terz keinen anderen Werth haben als $\frac{81}{64}$ und die kleine Terz keinen anderen als $\frac{32}{27}$, so lange die Quinte aus grosser und kleiner Terz besteht und bezeichnete Anzahl Terzen mit dem Umfange einer Doppeloctave zusammenfallen.

Digitized by Google

Wir haben oben bereits gesehen, dass die Werthsbestimmungen des grossen und kleinen Halbtons in der alten Scala abhängig sind vom Werthe der grossen Terz, dass jener nämlich ist die Differenz der grossen und kleinen Terz, dieser aber die Differenz der grossen Terz und Quart. Füllen nun die in einer Octave befindlichen grossen und kleinen Halbtöne das Intervall der Octave ganz aus, so ist doch wohl der Rückschluss richtig, dass auch das Verhältniss der grossen und kleinen Terz das entsprechende ist. Die Octave enthält folgende durch Erhöhung nach der alten Scala erzeugten Halbtöne

$$\overset{\frown}{c\ cis}\ \overset{\frown}{d\ dis}\ e\ \overset{\frown}{f\ fis}\ \overset{\frown}{g\ gis}\ \overset{\frown}{a\ ais}\ \overset{\frown}{h}\ c$$

ebenso durch $\flat$ erniedrigte Tonstufen

$$c\ \overset{\frown}{des}\ \overset{\frown}{d}\ \overset{\frown}{es}\ e\ \overset{\frown}{f}\ \overset{\frown}{ges}\ \overset{\frown}{g}\ \overset{\frown}{as}\ \overset{\frown}{a}\ \overset{\frown}{b}\ h\ c$$

nämlich fünf grosse und sieben kleine Halbtöne. Die Einheit dieser zwölf Halbtöne und der Octave weist die Berechnung nach:

$$\log.\left(\frac{250}{243}\right)^{7} = 0,1584359$$

$$\log.\left(\frac{2187}{2048}\right)^{5} = 0,1422940$$

$$0,3010299\ (300) = \log.\ 2.$$

Die neue Scala kann nun nicht richtig sein, wenn sie mit ihren Werthsbestimmungen nicht zu gleichen Resultaten gelangt. Auch ohne Berechnung wird man einsehen, dass ihr das nicht möglich ist; in der That ist das Resultat einer solchen folgendes:

Die Verbindung von drei grossen und vier kleinen Terzen nach neuer Scala giebt ein Intervall, welches zwei Octaven überschreitet:

$$\log.\left(\frac{5}{4}\right)^{3}\cdot\left(\frac{6}{5}\right)^{4} = 0,6074552$$

$$\log.\ 4 \text{ ist aber } = 0,6020600.$$

Die sieben grossen und fünf kleinen Halbtöne ebenso nach neuer Bezeichnung erreichen dagegen die Octave nicht

$$\log.\left(\frac{16}{15}\right)^{7}\cdot\left(\frac{25}{24}\right)^{5} = 0,2848449$$

$$\log.\ 2 \text{ ist aber } = 0,3010300$$

und nimmt man den anderen Werth des kleinen Halbtons zu $\frac{135}{128}$, so ist

$$\log.\left(\frac{16}{15}\right)^{7}\cdot\left(\frac{135}{128}\right)^{5} = 0,3118199,$$

überschreitet also die Octave.

In Folge des geänderten Werthes der grossen Terz wird, wie aus der oben aufgeführten Reihe der durch $\sharp$ erhöhten und durch $\flat$ erniedrigten Halbtöne gebildeten Stufen ersichtlich ist, auch die Stellung des grossen und kleinen Halbtons dadurch geändert, dass, wie erwähnt, in der neuen Scala zwischen zwei diatonischen Gonzlönen der durch $\sharp$ erhöhte Halbton tiefer als der durch $\flat$ erniedrigte steht. Auch hierin ist die alte Scala die richtige, die neue aber unrichtig. Es weiss nämlich jeder aufmerksame gebildete Sänger und Geiger, welche beide den Ton selbst zu bilden haben, dass das unmittelbare Gefühl sie treibt, die aufwärts schreitende Note *cis* als übermässige Sext über *e* thun, das abwärts schreitende *des* aber als Septime des Dominantenaccords von As-dur tiefer zu singen oder zu spielen und stellt sich für den Geiger das verschiedene Aufsetzen des Fingers selbst dem Auge sichtbar dar. Ganz deutlich tritt dies sogar bei enharmonischer Verwechselung hervor, wenn der gedachte Ton *cis* sich durch die Modulation der begleitenden Stimmen in *des* verwandelt. Helmholtz (*l. c.* S. 493) tritt dieser Argumentation Naumann's entgegen, weil wir nicht berechtigt seien, blos um den Leitton seiner Auflösung näher zu rücken, die treffende Tonstufe willkürlich zu verändern. Dass aber in der strengen Folgerichtigkeit aller einzelnen Werthabestimmungen der pythagoräischen Scala keine Willkür herrscht, das dem Gefühl Zusagende nur Folge, keineswegs aber Zweck dieser Feststellungen ist, möchte wohl keines weiteren Beweises bedürfen. Uebrigens ist es nicht die alte Scala, welche geändert hat, sondern die neue die alte.

(Fortsetzung folgt.)

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **Berlin**, 14. März. *S.* Die gestrige Aufführung des »Elias« von Mendelssohn durch die Singakademie hatte den Saal vollständig gefüllt. Den Taktstock führte diesmal der Vicedirector Herr Martin Blumner, und zeichnete sich die diesmalige Aufführung des »Elias« besonders durch die vorzügliche Besetzung der Solopartien aus: Frau Amalie Joachim, Frl. Hedwig Decker, Herr Julius Krause und Herr Adolf Geyer hatten die Hauptpartien, denen sich dann noch Frl. Adler mit dem Vortrage der Arie »Höre Israels« anschloss. Der Terzett: »Ich habe meine Augen auf«, gesungen von Fräul. Decker, Frl. Preuss und Frau Joachim erinnert sich Schreiber dieser Zeilen nicht jemals so herrlich vollkommen rein und sauber vortragen gehört zu haben. Meisterhaftes misslingt es, wenn es ohne Begleitung gesungen werden soll und doch seiner Stimmführung halber nicht recht dazu geeignet ist. Herrn Krauses, des pensionirten königl. Hofopernsängers Stimme erfreute durch Fülle und verständnissvollen Vortrag, sowie auch Frl. Decker und Herr Geyer ihre Partien nicht minder vortrefflich durchführten. Einen der Glanzpunkte des Abends bildeten, wie stets, wenn diese Dame mitwirkt, die Vorträge der Frau Joachim, die von der herrlichsten Schönheit durchdrungen waren und nichtlich die Zuhörer tief ergriffen. Unter der Leitung des Herrn Blumner wurde der Vortrag der Chöre diesmal auch denen gerecht, welche an den sonstigen Vorträgen der Singakademie das Maassbalten in Bezug auf Kraft und Feuer zu tadeln haben. So wirksam ein kraftvoller und feuriger Vortrag auch unter Umständen sein kann, ebenso gewiss ist es aber, dass ein solcher weit leichter zu erreichen ist, als ein correcter und schöner. So lange aber diese erste Grundlage der reinen Schönheit fehlt, ist Kraft und Feuer blosser Schein ohne Wahrheit. In so fern, als die Singakademie durch die Schule Greil's zu dieser wahren Schönheit erzogen worden ist, kann man sich gern einmal ein Hinangehen an, ja beinahe ein Hinausgehen über die Grenzen der reinen Schönheit gefallen lassen, es darf aber dieses niemals die Regel, besonders nicht die Regel der musikalischen Erziehung eines Chores sein. Von diesem Gesichtspunkte aus betrachtet, liessen die Chöre des »Elias« am gestrigen Abende nichts zu wünschen übrig und gebührt daher auch dem Hrn. Blumner für das Einstudiren des Werkes das beste Lob.

* **Berlin.** *S.* Am 14. März fand in der Aula des Gymnasiums zum grauen Kloster eine Gesang-Aufführung zum Besten verwundeter Krieger statt. Die Aufführung war von der Singeklasse des Gymnasiums veranstaltet und brachte unter der Leitung des Gesanglehrers der Anstalt, Herrn Professor Heinrich Bellermann, verschiedene mehrstimmige Gesänge theils weltlichen, theils geistlichen Inhalts von Eccard, Haydn, Sacco, Fischer, Greil und Bellermann, darunter ein Greil'sches Te Deum von so hoher Schönheit, dass schon blos der Wiedergabe dieses Stückes halber die Aufführung eine hervorragende genannt zu werden verdient. Ausser den genannten kam auch, vorgetragen von einem Schüler der Anstalt eine Händel'sche Arie zu Gehör. Unter den Gesängen befanden sich nicht blos mehr als vierstimmige, sondern auch solche für Männerstimmen (ans »Ajax« von Bellermann). Trotzdem ebensowohl nach der Seite des Vortrages, wie auch durch die Wahl der Stücke Bedeutendes geboten wurde, trat dennoch diese Aufführung in sehr bescheidenem Gewande, vor die Oeffentlichkeit, kaum, dass sie in den Zeitungen bekannt gemacht worden war. Nichtsdestoweniger erschien der Saal vollständig besetzt, sodass sicherlich auch der gute Zweck seine Erfüllung gefunden haben wird. — Die Wichtigkeit solcher Gesangesaufführungen an höheren Lehranstalten wurde von uns bei dieser Gelegenheit wieder recht lebhaft empfunden. Solche Aufführungen sind Zeugnisse eines oft mit den unendlichsten Mühen verknüpften Strebens, den jugendlichen Seelen das Verständniss der Kunst zu eröffnen und zugleich legen sie über die in der Schule herrschende Kunstrichtung Rechenschaft ab. Wenn diese eine verkehrte ist, wohin wird die Kunstanschauung und der Geschmack der heranwachsenden Jugend gerathen, zumal wenn, wie leider häufig genug der Fall, die Kunstleistungen der Anstalt nur ausserordentlich geringe sind? Bedenkt man aber den gewaltigen Einfluss der Schule aufs Leben, wovon ja gerade die heutige Zeit so wunderbar redende Beweise

Digitized by Google

gegeben hat, so kann man sich nicht genug über die geringe Achtung wundern, deren sich das musikalische Streben der Schulen, zumal der höheren Schulen so erfreuen hat. Von der Leistungsfähigkeit des Gymnasialgesangunterrichtes im Allgemeinen, als auch von der musikalischen Richtung des Klostergymnasiums im Besondere, legte die Aufführung am 11. rühmliche Beweise ab. Die Grundsätze, nach denen der Gesangunterricht auf dem Klostergymnasium seit nahezu 60 Jahren ertheilt wird, sind diejenigen, wie sie sein müssen, wenn die Musik sich nicht völlig selbst aufgeben will, obwohl sie allerdings in directem Gegensatze zu den herrschenden stehen. Generation auf Generation hat das Kloster verlassen, aber noch immer lebt in allen seinen ehemaligen Schülern jene tiefe und begeisterte Anhänglichkeit an denselben, an welcher die Art des dort ertheilten Gesangunterrichtes keineswegs den kleinsten Antheil hat. Allerdings hat auch das Kloster in seinem Emil Fischer, Eduard Grell und H. Belleermann, die nach einander während des letztgenannten Zeitraumes den Gesangunterricht am Kloster-Gymnasium leiteten, drei vortreffliche Lehrer gehabt, die nicht nur selber trotz aller umgebenden Geschmacksverirrungen sich einen reinen Sinn bewahrt, sondern auch verstanden haben, denselben der von ihnen unterrichteten Jugend einzupflanzen, so dass noch heute für eine grosse Anzahl ihrer Schüler jener Sinn nicht mehr geschmacksbildend und grundlegend für ihr ganzes ferneres Leben gewurden ist.

* **Bonn.** S. Wir haben noch eines Wohlthätigkeitsconcertes am 14. März zu gedenken, das sich eigentlich in sofern der öffentlichen Kritik entzieht, als die Chor- und Solovleistungen nur von Dilettanten (sussere Herrn v. Wasielewski) und zwar ganz vortrefflich ausgeführt wurden. Die Chöre waren von Herrn Prof. Breidenstein mit feinem Verstandnisse äusserst subtil einstudirt und bot das Concert dadurch mehr künstlerischen Genuss als manches sogenannte Künstler-Concert. Nur dauerte es etwas zu lange, so dass ein reges Erlassen der Vorträge zum Schlusse hin nicht mehr möglich war. Das Programm hatte einen vollständig historischen Charakter, das aus vier Jahrhunderten uns Werke vorführte; dem Concerte ging in der Bonner Zeitung eine (von Herrn Prof. Heimsoeth verfasste) sehr sweckmässige Erläuterung des Programmes voraus, um durch dieselbe das Verständniss der Werke dem Publikum zu vermitteln. Wir theilen die vorgetragenen Nummern (zwei des gedruckten Programmes fielen aus) hier mit: 1. »Es ist ein Reis entsprungen«, Altdeutsches Weihnachtslied; 2. »Frühling entspriesst der Lippe zart«, von Thomas Morley (1595); 3. »Wie schon leuchten die Aeugelein« (17. Jahrh.); 4. Cantilene von Alessandro Stradella, für Violoncello mit Begleitung des Pianoforte; 5. Sonate für Violine, von Pietro Nardini, ein brillantes, schwierige und liebenswürdiges Stück, um Herr v. Wasielewski sehr schön und warm vortrug; 6. Soli und Chöre aus dem Oratorium »Theodra« von Handel; 7. Sonate für Clavier und Violine, von J. A. Mozart; 8. »Unsere Heiden«: irisches Lied und »Wallisisches Jagdlied« für zwei Stimmen mit Chor, Violin und Violoncello, von L. van Beethoven; 9. Drei Lieder von Schubert und Schumann; 10. »Abendlied« und »Am Springbrunnen« von R. Schumann, und »Ungarischer Tanz« von Joh. Brahms, für Pianoforte zu vier Händen.

* **Leipzig.** —e. Das Programm des 19. Gewandhaus-Concertes am 16. März war in folgender Weise zusammengestellt: 1. Theil: Ouverture zu Byron's »Manfred« von R. Schumann; Cavatine aus »Euryanthe« (also bin ich nun verlassen» von C. M. v. Weber, gesungen von Frau Jauner-Krall, kgl. sächs. Hofopernsängerin; Concert für Violoncello mit Orchester von Joh. Svendsen (neu, Manuscript), vorgetragen von Emil Hegar; Lieder mit Pianoforte von Frau Jauner-Krall vorgetragen: Schubert »Geheimes», A. F. Lindblad »Der Schlotsfegerbub», und als Zugabe ein Machwerk von Gumpert »Mein Lied»; Ouvertüre zu »Preciosa» von Weber. — II. Theil: Symphonie Nr. 4 B-dur von Beethoven. Schon ein Ueberblick des Programmes beweist, dass darchaus nicht streng künstlerische Principien hier vorgewaltet haben. Weber's Ouvertüre zu »Preciosa», so gefällig sie ist, gehört an den ihr ursprünglich angewiesenen Ort, ins Theater, nicht in den Concertsaal und am wenigsten in ein Programm, das ohne genauere Werke von Schumann und Beethoven nicht aufweist. Man hatte sie wohl gewählt, weil sie etwas machte. Betrübend ist es, wenn solche Principien in der Wahl der Stücke bei der Concert-Direction künftig vorwalten, wenn man die ethische Bedeutung der Concerte damit aufgiebt. Die zweite Nummer, die auch noch nicht in das Programm eines Gewandhaus-Concertes gehörte, war die Novität, das Violoncello-Concert von Svendsen. Dieser junge Componist hat auf dem hiesigen Conservatorium Compositionsstudien getrieben und einen Kreis jugendlicher Köpfe an sich zu fesseln gewusst, die ihn als neues Lumen, als einen Stern erster Grösse am Horizont unseres zukünftigen Musikhimmels enstennen und sich um ihn als ihren Heiden und Führer scharen, der sie zu neuen noch ungekannten Gefilden der Kunst führen werde. Sein Octett, das hier vorgeführt wurde, zeigte auch ein gewisses Talent der Conception und zog besonders durch das raffinirte Verwenden fremdländischer nordischer Klänge, die in Gade's Compositionen durch ihre Originalität so ständeten, das Interesse sehr an. Eine in diesem Winter aufgeführte Symphonie desselben Componisten liess aber schon merklich nach und das obige Violoncello-Concert bekundete noch mehr, dass hinter dem angestaunten Talente doch nicht so viel steckt, als seine Partei in ihm ersieht. Parteiwesen war es denn auch, das die ganz unfertige Composition in das Programm hineinbrachte, ein Parteiwesen, welches unsere musikalischen Zustände zerrüttet und im Keime schon jedes aufstrebende Talent erstickt. Wir wundern uns sehr über die Concertdirection, dass sie nach der Probe, die doch vollends schon die Unzulänglichkeit des Werkes zu erkennen gab, nicht noch von der Vorführung desselben im Concerte abgestanden hat. Wollte man mit der Precious-Ouverture das Publikum sämsiren, so stellte man mit dieser langweiligen und nichtssagenden Composition die Geduld desselben auf harte Probe. Herrn Heger, der sich auch im Vortrage dieser für sein Instrument sogar ganz undankbaren Composition als einen tief innerlichen Künstler und tüchtigen Virtuosen bewährte, müssen wir es doch sehr verdenken, dass er hier mit einer Partei ging, mit der er innerlich unmöglich harmoniren kann. Es hatten sich doch auch andere Compositionen, ausser den zuletzt hier gehörten finden lassen, die eher einer Wiedergabe werth gewesen waren, wenn auch die Anwahl dankbarer Concertcompositionen für Violoncello eine geringe ist. Wie wir hören, will der Componist sein Werk vor der Herausgabe durch den Druck umarbeiten, und somit enthalten wir uns einer eingehenderen Besprechung desselben. Im Allgemeinen können wir aber sagen, dass das Werk nicht aus innerem Schaffenstriebe entstanden, sondern eher ein Erzeugniss grossen Raffinements ist; es fehlen ihm Gedanken, Herz und Geist, daher die ertödtende Monotonie desselben. Die Vortrage der Frau Jauner-Krall waren nicht dazu angethan, uns irgend einen erhebenden Eindruck zu hinterlassen. Die Euryanthen-Scene, aus dem Rahmen herausgerissen, in den sie gehört, konnte, obwohl sie die Künstlerin noch besser, als wir erwarteten, mit ihrer abgesungenen Stimme wiedergab, doch keinen Eindruck hervorbringen. Ganz ungenügend und anpassend war aber der Vortrag der genannten Lieder, abgesehen von der Wahl so feder Machwerke wie Lindblad's Lied. Das des Publikum solchen Erzeugnissen und so flitterhaften Vortrage eine Anerkennung sollte, zeigt, wie tief der Geschmack desselben gesunken ist; förmlich als Hohn auf den Applaus erschien uns die Zugabe, an der Frau Jauner-Krall sich sofort veranlasst glaubte, ein triviales Bänkelsangerlied. Herr Concertmeister David dirigirte diesmal das Concert, in Vertretung des Herrn Kapellmeister Reinecke. Ob wir diesem Umstande es zuzuschreiben haben, dass das Orchester nicht so vollendet, wie wir es von ihm gewohnt sind, die Manfred-Ouverture und Beethoven's Symphonie ausführte, wollen wir dahin gestellt sein lassen.

(Schluss folgt.)

* **New-York.** Fräul. Marie Krebs hat bis jetzt neun Matinéen veranstaltet, die äusserst besucht waren. Sie wusste durch Abwechselung das Interesse ihrer Hörer und ihrer Hörerr wach zu erhalten, ja mitunter zu steigern. — Die deutsche Operngesellschaft hielt am 14. März ihren Einzug wieder ins Stadttheater, nachdem sie längere Zeit in anderen Städten Vorstellungen gegeben hatte. Ihre hiesigen Leistungen eröffnete sie mit der Oper »Jdine von Heléry, worin Frau Lichtmay besonders excellirte.

* Nicht nur der preussische, auch der italienische Unterrichtsminister zerbricht sich seit längerer Zeit schon den Kopf, wie es anzufangen sei, die verschiedenen öffentlichen Musikinstitute Italiens einer gründlichen Reorganisation zu unterwerfen. Besagte Institute sind in Italien, wie bekannt, meistens schon sehr alt; aber die lange Dauer hat nicht zu ihrer inneren Festigkeit beigetragen, sie haben vom Alter nicht den soliden, sondern nur den verrotteten Theil conservirt, alle wahren Grundsätze der Kunst degeneren, welche die italienischen Conservatorien einst auszeichneten, sind längst preisgegeben. Der Minister wünschte nun eine Commission, welche Vorschläge machen soll über eine gründliche Verbesserung dieser Institute, und, wie die Zeitungen jetzt melden, ist es ihm nach langen Verhandlungen endlich gelungen, den Ritter Verdi zu bewegen, die Stelle eines Präsidenten in dieser Commission anzunehmen. Noch deutschem Begriffe sollte Verdi nicht einmal Mitglied einer solchen Commission, viel weniger ihr Präsident sein — so sehr hängt eine gründliche Reorganisation zunächst es dem grundsatzlichen Verlassen des Weges, auf welchen namentlich Ritter Verdi die italienische Musik geführt hat. Uebrigens versteht Verdi recht gute Worte zu machen, wie er neulich durch eine Zuschrift an musikalische Studentee bewiesen hat. Dieser Zuschrift fehlte zu ihrer Vollkommenheit weiter nichts, als eine Kleinigkeit — das gute Beispiel.

Digitized by Google

ANZEIGER.

[57] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Franz v. Holstein.

Op. 12. **Andante und Variationen** f. Pianoforte. 22½ Ngr.

Op. 13. **Reiterlieder** aus August Becker's »Jung Friedel, der Spielmann« für eine tiefe Stimme. 25 Ngr.

Nr. 1. Auszug: »Blas, Trompeter, blas das Lied«.
– 2. Vom langen Jörg: »Der lange Jörg stand immer vorn«.
– 3. Lustiges Reiterleben: »Hollah, he! welch lustig Reiterleben«.
– 4. Der Trompeter bei Mühlberg: »Bei Mühlberg hatten wir harten Stand«.
– 5. Das gefeite Hemd: »Am Christnachtabend esss mein jüngstes Schwesterlein«.

Op. 14. **Tannhäuser:** »Frau Venus, o lass mich gehn geschwinde«. Romanze von Herm. Lingg. Duett für Sopran und Bass. 17½ Ngr.

Op. 15. **Vierzehn Lieder** für zwei weibliche Stimmen. (Im Freien zu singen.) 8.

Heft I. Partitur 10 Ngr.

Nr. 1. »Und wär' ich ein Vöglein«, von A. Becker.
– 2. Im Sonnenlicht: »Sonnenlicht, Sonnenschein fällt mir ins Herz hinein!« von A. Becker.
– 3. Sonntagslied: »Sonntag ist's, und hörbar kaum klingen ferne Glocken«, von A. Becker.
– 4. Liebeslied: »Ach Gott, wie hat es sich gewend't«, von A. Becker.
– 5. Lockung: »Ich hört' ein Vöglein singen«.
– 6. Der Gärtner: »Auf ihrem Leibrosslein so weiss wie der Schnee«, von E. Mörike.
– 7. Die Rheinischen Schiffleut': »Wie ich bin am Rhein gegangen«, von A. Becker.
– 8. Abends am Strande: »Das Mondlicht glättet die Wogen«.

Heft II. Partitur 10 Ngr.

Nr. 9. »O wie frau's wir uns«, von Hoffmann v. Fallersleben.
– 10. Magdlein am Brunnen: »Magdlein an dem Brunnen stehn«, von A. Becker.
– 11. Nixenteich: »Die Wasserlilien im Wald«, von A. Becker.
– 12. Mausfallen-Sprüchlein: »Kleine Gäste, kleines Haus«, von E. Mörike.
– 13. Am See: »Still lieg' ich in des Berges Klee«, v. A. Becker.
– 14. Nachtlied im Walde: »Da lieg' ich nun des Nachts im Walde, von A. Becker.

Op. 16. **Fünf Lieder** für eine mittlere Stimme. 17½ Ngr.

Nr. 1. Am Bach: »Bronsche, rausche, froher Bach«, von Fr. Oser.
– 2. Jägerlied: »Zierlich ist des Vogels Tritt im Schnee«, von E. Mörike.
– 3. Winterlied: »Geduld, du kleine Knospe«, v. E. v. Platen.
– 4. Als ich weg ging: »Du brech't's mich noch die auf den Berg«, von Claus Groth.
– 5. Komme bald: »Immer leiser wird mein Schlummer«, von H. Lingg.

Op. 20. **Sechs Lieder** für eine Singstimme. 25 Ngr.

Nr. 1. Weidfräulein: »Am rauschenden Waldesssaume«, von W. Hertz.
– 2. »Wenn etwas leise in dir spricht«, von H. Lingg.
– 3. Im Frühling: »Blüthenschnee weht durch die Lande«. Ungenannter Dichter.
– 4. »Ich wohn' in meiner Liebsten Brust«, von Fr. Rückert.
– 5. »Sagt mir nichts vom Paradiese«, von Fr. Rückert.
– 6. »Gieb den Kuss mir nur heute«, von Fr. Rückert.

Op. 21. **Zwei Trauungslieder** von Th. Fechner für vierstimmigen Chor. 8. Partitur 10 Ngr. Stimmen à 2½ Ngr.

Nr. 1. »Das, was der Himmel hat gefügt.«
– 2. »Auf euch wird Gottes Segen ruhn.«

[58] **Billige Prachtausgaben.**

Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur,
durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

G. F. Händel's Werke.

Clavier-Auszüge, Chorstimmen und Textbücher.

Uebereinstimmend mit der Ausgabe der Deutschen Händel-Gesellschaft.

Bis jetzt erschienen:

Acis und Galatea.*
Clavier-Auszug 22½ Ngr. n. Chorstimmen à 5 Ngr. n.

Athalia.*
Clavier-Auszug 22½ Ngr. n. Chorstimmen à 6 Ngr. n.

Belsazar.*
Clavier-Auszug 1 Thlr. n. Chorstimmen à 9 Ngr. n.

Cäcilien-Ode.
Clavier-Auszug 15 Ngr. n. Chorstimmen à 5 Ngr. n.

Dettinger Te Deum.
Clavier-Auszug 18 Ngr. n. Chorstimmen à 5 Ngr. n.

Israel in Aegypten.*
Clavier-Auszug 22½ Ngr. n. Chorstimmen à 15 Ngr. n.

Judas Maccabäus.*
Clavier-Auszug 22½ Ngr. n. Chorstimmen à 7½ Ngr. n.

Samson.*
Clavier-Auszug 22½ Ngr. n. Chorstimmen à 7½ Ngr. n.

Saul.*
Clavier-Auszug 22½ Ngr. n. Chorstimmen à 7½ Ngr. n.

Theodora.*
Clavier-Auszug 1 Thlr. n. Chorstimmen à 7½ Ngr. n.

Trauerhymne.
Clavier-Auszug 15 Ngr. n. Chorstimmen à 7½ Ngr. n.

Textbücher zu den mit * bezeichneten Werken à 2 Ngr. n.

Indem ich mir erlaube, auf diese billige und correcte Prachtausgabe aufmerksam zu machen, bemerke ich, dass dieselbe die einzige Ausgabe ist, welche mit der Partitur der Deutschen Händel-Gesellschaft völlig übereinstimmt, weshalb ich sie ganz besonders auch zum Gebrauche bei Aufführungen empfehle.

[59] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Zweite Suite
in Canonform
FÜR ORCHESTER
componirt
von
Julius O. Grimm.
Op. 16.

Partitur 3 Thlr. 20 Ngr. Stimmen 5 Thlr.
Vierhändiger Clavierauszug vom Componisten 1 Thlr. 25 Ngr.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährlich 1 Thlr. Pränum. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

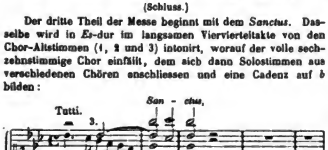
Leipzig, 12. April 1871. **Nr. 15.** VI. Jahrgang.

Inhalt: A. E. Grell's sechszehnstimmige Messe (Schluss). — Zur Musikpraxis und Theorie des 16. Jahrhunderts. II. Die tonischen Elemente und die Temperatur (Fortsetzung). — Anzeigen und Beurtheilungen ([Fortsetzung aus Nr. 13] II. Vocalia (sin- und mehrstimmige) [Compositionen von Jul. v. Beliczay und C. F. Konradin]). — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

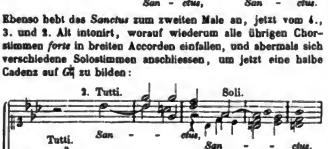
A. E. Grell's sechszehnstimmige Messe.

(Schluss.)

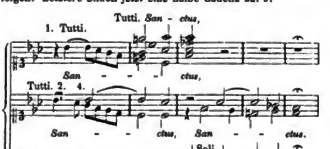
Der dritte Theil der Messe beginnt mit dem *Sanctus*. Dasselbe wird in *Es*-dur im langsamen Vierviertelstakte von den Chor-Altstimmen (1., 2 und 3) intonirt, worauf der volle sechszehnstimmige Chor einfällt, dem sich dann Solostimmen aus verschiedenen Chören anschliessen und eine Cadenz auf *b* bilden:



Ebenso hebt das *Sanctus* zum zweiten Male an, jetzt vom 4., 3. und 2. Alt intonirt, worauf wiederum alle übrigen Chorstimmen *forte* in breiten Accorden einfallen, und abermals sich verschiedene Solostimmen anschliessen, um jetzt eine halbe Cadenz auf $G\sharp$ zu bilden:



Und auch zum dritten Male wird das *Sanctus* durch die Altstimmen (2., 4. und 4.) angestimmt, worauf, wie in den beiden ersten Malen, der volle Chor und die Solostimmen nachfolgen. Letztere bilden jetzt eine halbe Cadenz auf *b*.



Nach diesem majestätischen dreimaligen *Sanctus*, welches zusammen 15 Takte umfasst, folgt ein kurzer Satz im langsamen dreitheiligen Rhythmus ($^3/_2$-Takt) von elf Takten Umfang, in welchem die acht Männerstimmen (ohne die Frauenstimmen) zu singen fortfahren: *sanctus dominus Deus Sabbaoth*, mit dem 15. Takte eine vollkommene Cadenz auf *b* bildend. — Hieran schliesst sich ein lebhafter $^4/_4$-Takt an, in welchem die Tutti-Stimmen aller vier Chöre mit lebhafter Betheiligung einstimmen und fortfahren: *»Pleni sunt coeli et terra gloria tua«*. Im 29. Takte geht nach einer Cadenz auf *Es* der Gesang an die Solostimmen mit den Worten *»Osanna in excelsis«* über. Im 55. Takte treten die Chorstimmen wieder ein, im weiteren Verlaufe des Gesanges dann noch einmal die Solostimmen, und schliesslich wieder die Chorstimmen, welche sich dann zu breiten gewaltigen Harmonien entfalten und Takt 131 das Stück in der glänzendsten Weise mit weit ausgehaltenem Dreiklange auf *Es* abschliessen. Dieser Satz umfasst also 15 langsame $^4/_4$-Takte, 14 $^3/_2$-Takte und 131 lebhafte $^4/_4$-Takte, in Summa 157 Takte.

Das nun folgende *Benedictus*, $^2/_4$-Takt in *As*-dur, ist ein überaus lieblich und weichgehaltenes Stück für die acht Solostimmen des ersten und zweiten Chores im Umfange von 62 Takten. — Das hierauf folgende *Osanna* in *Es*-dur hat natürlicherweise dieselben musikalischen Gedanken, wie das dem *Benedictus* vorausgehende; es beginnt aber mit dem vollen Tutti. In der Mitte geht der Gesang einmal an die Solostimmen über, worauf aber bald die Chöre mit um so grösserer Kraft und Tonfülle eingreifen. Diese Nummer umfasst 68 Takte.

Digitized by Google

Wir kommen nun zum Schlusssatze, unzweifelhaft dem schönsten des ganzen Werkes, zum *Agnus Dei*. Dieser Satz aus *Es*-dur im langsamen getragenen $^4/_4$-Takte umfasst zunächst 73 Takte, worauf dann bei den Worten *»dona nobis pacem«* ein Wechsel nach dem $^3/_4$-Takte eintritt und nun noch 73 Takte in diesem Rhythmus folgen, so dass das ganze Stück einen Umfang von 146 Takten hat. In weichen und ergreifenden Melodien heben die *Tutti*-Stimmen des dritten und vierten Chores die Worte *Agnus Dei* an, gehen dann nach *Es*-moll modulirend zu den Worten *qui tollis peccata mundi* über, worauf alsdann die Solostimmen der beiden anderen Chöre (I und II) fortfahren *miserere nobis* und in *B*-dur abschliessen. Takt 30 beginnt das zweite *»Agnus Dei«* von den Sopran-, Alt- und Tenorstimmen der verschiedenen Chöre im Tutti (ohne Bass in höherer Stimmlage) in *B*-moll angestimmt, während ebenfalls hohe Stimmen (ohne Bässe) im Solo-Gesange *miserere nobis* zu singen fortfahren. Im 45. Takte setzen einzelne Chorstimmen des vierten und dann des dritten Chores zum dritten Male mit *»Agnus Dei«* ein und leiten so zu dem weich und wunderbar wirkenden Hauptthema des ganzen Satzes in *Es*-dur zurück, welches nun breiter und voller zunächst im ersten und zweiten, dann aber bald auch im dritten und vierten Chore erklingt. Sanft und beruhigend geht der Satz in den $^3/_4$-Takt zum *»dona nobis pacem«* über, welcher das ganze Werk in höchst ergreifender und beseligender Weise abschliesst.

Ich habe mich bei der Beschreibung der Stücke des dritten Theiles absichtlich kurz gefasst, weil ich während des Schreibens immermehr die Unzulänglichkeit empfand, das, was man allein durch den Sinn des Ohres wahrnehmen kann, mit Worten wiedergeben zu wollen. Ich denke daher meinen Zweck erreicht zu haben, wenn die verehrten Leser durch meine Andeutungen sich bewogen fühlen sollten, die Partitur dieses einzigen, über alles Lob erhabenen Werkes selbst zur Hand zu nehmen, — ja, wenn vielleicht hier oder dort bei den Dirigenten von Gesangvereinen das Verlangen erwachte, das Werk, sei es ganz oder theilweise, selbst einmal zur Aufführung zu bringen. Es ist dies freilich in der heutigen die Instrumentalmusik so bevorzugenden Zeit eine schwierige Aufgabe. Mit den gewöhnlichen Uebungen, wie man sie sonst bei oratorischen Werken mit Orchesterbegleitung vorzunehmen pflegt, ist das hohe Ziel bei weitem nicht erreicht. Ein A-capella-Werk, und noch dazu eins von diesem Umfange und von so kunstvoll complicirter Gestalt einzuüben, dazu muss der Dirigent ein vollkommener Musiker und Gesanglehrer sein, der seinen Sängern eine richtige durch die Wissenschaft der Kunst begründete Anleitung zur reinen Intonation u. s. w. zu geben im Stande ist. Und selbst da, wo sich ein solcher findet, muss derselbe mit einer alle Rücksicht bei Seite setzenden Ausdauer an seine Arbeit gehen; und mehr: er muss seinen ganzen Verein für die Schönheiten und die damit verbundenen Schwierigkeiten des A-capella-Gesanges zu begeistern wissen. Besitzt der Dirigent diese Kenntnisse und einen solchen Einfluss auf seine Sänger nicht, ist er ausserdem nicht zu der Wahrheit durchgedrungen, dass der A-capella-Gesang das höchste Ziel jedes Chores sein sollte, und dass das bildende Element aller Musik und des Gesanges vornehmlich darin besteht, dass der Ausübende selbst mit klarem Bewusstsein die rhythmischen und harmonischen Verhältnisse zur Darstellung zu bringen lernt, so wird er freilich rathlos vor einem solchen Werke stehen und die Schönheiten desselben nicht gehörig zu würdigen wissen. — Wie glücklich kann sich daher ein Institut wie die Berliner Singakademie preisen, dass es von seiner Gründung an so wohl-unterrichtete, treue und allein der Sache ergebene Führer zu Dirigenten gehabt hat, welche ohne Nebenabsichten und ohne alle ehrgeizigen persönlichen Zwecke allein der Vervollkommnung und Veredlung des Gesanges im Dienste dieses Institutes ihr Leben widmeten. Die Mitglieder der Akademie wissen, was sie ihren früheren Leitern und ihrem jetzigen zu danken haben. Mögen sie treu ihrer Verfassung stets die Grundsätze, durch welches das Institut gross geworden ist, heilig halten und mit Strenge bewahren, unbekümmert um das Geschrei so mancher moderner Musikschwärmer, denen es nicht passen will, dass hier allein das Pflege findet, was den Gesetzen wahrer Gesangmusik entspricht. Mögen aber auch die Mitglieder der Akademie sich nie verleiten lassen, durch verlockende Vorspiegelungen von aussen (und kämen sie von höchster Stelle) etwas von ihren Rechten aufzugeben. Nur so lange die Akademie in ihrer jetzigen Verfassung besteht, wird sie segensreich auf die musikalischen Verhältnisse Berlins wirken können. Die Akademie ist eine Schule des Gesanges, und nur der, der im Geiste dieser Schule erzogen ist, wird wissen, was dem Institute heilsam ist. Von vielen Seiten, namentlich der Localkritik, wird es versucht, den Einfluss und die Stellung der Akademie in den Augen des Berliner Publikums herabzudrücken. Man vergleiche nur einmal, mit welchem Lobe die Aufführungen eines anderen grösseren Berliner Gesangvereines in den politischen Tagesblättern auspossaunt werden, während die Leistungen der Singakademie immer eine mehr nebensächliche Berücksichtigung finden, obgleich dieselben doch über den Leistungen aller anderen Chorvereine stehen, wovon die letzte Aufführung der sechzehnstimmigen Messe wiederum das schlagendste Zeugniss ablegte. Wir wollen uns hier nicht auf unerquickliche Erörterungen einlassen. Eins will ich aber erwähnen, was der Akademie zum höchsten Lobe gereicht, nämlich, dass dieselbe als ein Verein freiwilliger Mitglieder alle ihre Concerte und Aufführungen (abgesehen von der Besetzung einzelner Solopartien) ohne jede fremde Hülfe im Gesange zu Stande bringt, dass dagegen fast alle anderen Berliner Gesangvereine (auch der oben erwähnte grössere nicht ausgenommen) selbst in ihren gewöhnlichen wöchentlichen Singeübungen Dom- und Opernchor-Sänger zu Hülfe nehmen müssen, welche sie bezahlen. Wir sehen hieraus, dass die Akademie eine durchaus solide Basis hat und dass dieselbe bei ihren hervorragend grösseren Kunstleistungen noch das voraus hat, dass sie auf eigenen Füssen steht. Ja, und noch mehr! selbst die Solosänger gehören mit wenigen Ausnahmen dem Vereine selber an. Nimmer wäre in den Solosätzen der sechzehnstimmigen Messe ein so übereinstimmendes Ensemble möglich gewesen, wenn hier nicht Sänger derselben den echten Grundsätzen der Gesangskunst huldigenden Schule zusammengewirkt hätten.

Schliesslich bleibt uns noch zu sagen übrig, wie die Berliner Local-Kritik dem Greif'schen Meisterwerke gegenüber getreten ist. Von den zu Anfang dieses Aufsatzes ausgesprochenen Ansichten über die bei einer Composition zu wählenden Stimmmittel u. s. w. war natürlich wenig zu finden. Der Berichterstatter der Nationalzeitung (er steht in dem Rufe, der geistreichste der Herren Zeitungs-Referenten in Berlin zu sein) konnte schon im Jahre 1861 sich nicht darüber zufrieden geben, dass ein grösseres musikalisches Werk ohne jede instrumentale Zuthat eine Berechtigung der Existenz haben sollte; er vermisste überall einen kräftigen Bogenstrich der Geigen — sicherlich auch das Blech und den belebenden Schlag der Pauke, vielleicht auch sogar das Tamtam. Und noch jetzt nach Verlauf von zehn Jahren hat er seinen Standpunkt nicht geändert. Indem ihm das Ganze zu wohlklingend, zu schön erscheint, indem er jene barocken Dissonanzenhäufungen und Unschönheiten, wie wir sie vor Kurzem in der Kiel'schen Seelenmesse*)

*) Ich nenne hier das Kiel'sche Requiem, weil dasselbe von unseren Recensenten als auf der Höhe der Zeit stehend bezeichnet und absichtlich dem Grail'schen Werke gegenübergestellt wird. Herr Gomprecht sagt in derselben Nummer der Nationalzeitung: »Im Gegensatze zu der Grail'schen Messe tritt es (das Kiel'sche Re-

Digitized by Google

zu vernehmen Gelegenheit hatten, vermisst, macht er die Entdeckung, dass die Grell'sche Messe ein »nachgebornes Kind der Neapolitanischen Schule« sei. Was sich Herr Gumprecht unter dieser Schule vorstellen mag, wissen wir nicht, es kommt auch wenig darauf an. Seine Worte vom 14. Februar d. J. in genannter Zeitung lauten ohne weiteren Commentar: ». . . Wer diesen breiten, massenhaften bis ins »Kleinste mit liebevoller Sorgfalt ausgeführten Bau in Tönen »überblickt, muss die unfehlbare Technik, den geläuterten »Klangsinn, den eisernen Fleiss des Werkmeisters bewundern. »Allenthalben sieben wir unter dem Eindruck einer Individuali»tät, die mit dem ununterbrochenen Aufgebot ihres gesammten »Vermögens zu verwirklichen getrachtet, was ihr als das Ideal »religiöser Kunst sich dargestellt. Ueber das Ideal ist aber »das Leben längst hinausgewachsen, es gehört einer »Periode an, in welcher die Musik, der Freude an dem Stoff und »dessen rein formaler Gestaltung völlig dahin gegeben, kaum »erst eine dunkle Ahnung von dem höchsten und edelsten Theil »ihres Berufes hatte. Nur das Rüstzeug für ihr eigentliches »Tagewerk trug sie zusammen, so lange sie lediglich darin Ge»nüge fand, ihre Tonreihen nach den Gesetzen des Wohllautes »und der Symmetrie zu ordnen. Nimmermehr wäre sie eine »der vornehmsten Kulturmächte, die verständnissinnige Ge»nossin der Menschen in Freud und Leid geworden, hätte sie »nicht dem gebietrischen Drang gehorcht, sich mit einem be»stimmteren geistigen Inhalt zu erfüllen. Die Grell'sche Messe »ist ein nachgebornes Kind der neapolitanischen Schule. Sie »verzichtet (!!) nicht allein auf das Orchester mit seinem durch »den Genius unserer deutschen Meister zu unerschöpflichem »Reichthum gesteigerten Ausdrucksvermögen, auch in Rücksicht »auf die Behandlung des Melodischen, Harmonischen und Rhyth»mischen überschreitet sie nirgends die Schranken, die einer »weit entlegenen Vergangenheit als die ewigen »Grenzen der Kunst galten. . . . Wie es auf allen Ge»bieten des Geistes Männer giebt, die in längst ausgelebten »Formen und Ausdrucksweisen die reinste Darstellung menschlicher Vollkommenheit erblicken, so wird es auch in unserer »Kunst nie an Theoretikern und Praktikern fehlen, die gleich »Thibaut und Grell« (welche Zusammenstellung!!) »die von »den altitalienischen Meistern beobachteten Gesetze als die »alleinseligmachende Wahrheit verkünden.« Wie wenig musikalisches Gefühl und Unterscheidungsvermögen muss der Schreiber der vorstehenden Zeilen besitzen, wenn er nicht den gewaltigen Unterschied zwischen Grell und den altitalienischen Meistern erkennt! — An dem Grell'schen Werke ist gerade die ungeheure Sicherheit der Technik, die Sangbarkeit der einzelnen Stimmen, wie sie den Alten geläufig war, verbunden mit dem edelsten modernen Ausdrucke zu bewundern! Man betrachte nur einmal flüchtig die beiden Nummern *Et incarnatus est* und *Agnus Dei*, um sich hiervon zu überzeugen. — Nun möchte ich aber wohl wissen, was versteht Herr Gumprecht unter »altitalienische Meister«? Andere Leute verstehen hierunter Palestrina mit seinen Zeitgenossen, welche bekanntlich sowohl in melodischer als auch symphonischer und modulatorischer Beziehung in einer ganz anderen und viel strengeren Weise schrieben, als sie Grell in seiner Messe angewendet hat. — Oder meint er die späteren Italiener aus der zweiten Hälfte des siebzehnten und der ersten des achtzehnten Jahrhunderts, wie Perti, Lotti u. A.? welche allerdings manchen dem Grell verwandten Zug zeigen, aber dennoch in technischer Beziehung und auch, was die Tiefe des Ausdrucks und die Mannigfaltigkeit der Erfindung betrifft, nicht das erreicht haben, was später Grell in so hohem Maasse gegückt ist. Diese nennt man aber doch nicht »die alten Italiener«? — Um vieles richtiger als die angeführte Gumprecht'sche Beurtheilung ist die in der Vossischen Zeitung (vom 14. Febr. 1871) von Dr. G. Engel, welcher diesmal ohne die sonst übliche »corridorische Uebereinstimmung« die grossen Vorzüge des Werkes im Grossen und Ganzen anerkennt, wenn er sagt: »Schönheit ist für Grell die harmonische Gestaltung eines »Mannigfaltigen [?] ; und wenn er dabei den Ausdruck, die »Empfindung zurücktreten lässt — (wes, wie wir gesehen haben, durchaus nicht der Fall ist) — so wird er sich bewusst sein, dass die Religion eine Erhebung in ein idealeres »Gebiet ist, in welchem Vieles, was uns Erdensöhne drückt, »verschwindet; und gleich den alten Italienern, aber in noch »freundlicherer Weise, sucht er eine Vorahnung jenes Reigens »seliger Geister zu geben, den sich die Phantasie in höheren »Regionen träumt, jener Sphärenmusik gleichsam, von der »schon die Pythagoräer sprechen. In der Kunst gelten viele »Standpunkte; und einen eigenthümlichen Standpunkt mit solcher Meisterschaft einzunehmen, als Grell es in diesem Werke »gethan, das ihm ein bleibendes Andenken in der Geschichte »der Musik sichert, ist solcher Ehren werth.« — Ein solches Urtheil, wenn es auch keine Ansprüche auf Klarheit machen kann, ist dennoch erfreulich und ein Zeichen, dass es allmälig Tag wird. Nur die eine Bemerkung wollen wir noch hinzufügen, dass die sechzehnstimmige Messe allerdings Grell's grösstes und kunstvollstes Werk ist, dass ihm aber auch ohne dieses Werk ein bleibender Platz in der Musikgeschichte gesichert wäre, und zwar seiner überaus richtigen musikalischen Grundsätze wegen, die in allen seinen Compositionen, kleineren und grösseren, so unverkennbar klar zu Tage treten, und die er auch seinen Schülern beim Unterrichte stets einzuprägen sucht. Sein grösstes Verdienst ist demnach, dass er in der heutigen durch die Instrumentalmusik so corrumpirten Zeit uns den Weg wieder zur echten Vocalität gezeigt hat, wobei ihm sein überreiches Talent gestattete, mit eigenen Werken von vollendetster Schönheit uns als ein leuchtendes Beispiel auf diesem Wege voranzugehen. Hiermit wollen wir nicht sagen, dass wir etwa die A-capella-Composition für die einzig berechtigte in der Musik hinstellen und etwa der Instrumentalmusik ihre Berechtigung absprechen wollen; durchaus nicht! — wir wollen nur an dem Grundsatze festhalten, dass die Gesangscomposition (der unbegleitete Gesang) die Grundlage aller Musik bilden und die Instrumentalmusik sich den Normen der Vocalmusik in vieler Beziehung fügen muss, aber nicht umgekehrt. *H. B.*

---

quiem) die volle Erbschaft der Meister an, deren im Geiste geeinten Schaffen die classische Periode umfasst. Huldigend neigt es sich vor dem Genius Mozart's, Beethoven's, Cherubini's; vor Allen aus dem Requiem des Letzteren ist ihm mannigfachste Anregung zugeflossen. Eminenter Kunstverstand, ebenso gründliches wie umfassendes Wissen, ein fester, stets seines Zieles, aber auch aller Mittel zu dessen Erreichung sicherer Wille haben ihm durchweg ihren Stempel aufgeprägt etc. etc.

Zur Musikpraxis und Theorie des 16. Jahrhunderts.

(Von **G. von Tucher.**)

II.

Die tonischen Elemente und die Temperatur.

(Fortsetzung.)

Es hängt damit aber noch ein weiterer, die Vortrefflichkeit der alten Scala und deren grossen Vorzug vor der neueren beweisender Grund zusammen, wobei wir von der unbrauchbaren Stimmung der grossen Terz und deren Dependention ganz absehen können.

Man sagt nämlich, auf unseren Clavieren und Orgeln umfassen zwölf an einander gereihte Quinten den Umfang von sieben Octaven; werden nun aber die Quinten rein, d. h. im Verhältnisse von 2 : 3 gestimmt, so entsteht schliesslich, schon

Digitized by Google

nach dem Gehöre, das, was man den Wolf nennt, ein weit grösseres Intervall. Nach mathematischer Berechnung ist das Intervall zwischen der zwölften Quinte und der siebenten Octave $c\,\overline{his}$, eine übermässige Septime $\frac{243}{128} \cdot \frac{2187}{2048} = \frac{531441}{262144}$, dieses durch 2 dividirt, um die Differenz des grossen Halbtones $c\,\overline{his}$ zu finden, ergiebt, dass $\overline{his}$ um das Verhältniss von 531441 zu 524288 grösser ist als der Schlusston der siebenten Octave c, daher sagt man, müssen alle Quinten als zu gross kleiner gemacht, temperirt werden. Vielen erscheint die Sache unerklärlich, und sucht man in den mathematischen Tonbestimmungen der neuen Scala den Grund des gedachten Bruchtheiles, so ist allerdings das Räthsel nicht zu lösen. Es ist aber eben ganz falsch und verwirrt nur die Begriffe, wenn man sagt, die zwölfte Quinte gelange zum c. Die alte Scala giebt diese Lösung auf eine sehr einfache Weise, die sogleich in die Augen springt, wenn man die Zwölfquintenreihe betrachtet:

$$\begin{matrix} c\text{–}g\text{–}d\text{–}a\text{–}e\text{–}h\text{–}fis\text{–}cis\text{–}gis\text{–}dis\text{–}ais\text{–}eis\text{–}his \\ ges\text{–}des\text{–}as\text{–}es\text{–}b\text{–}f\text{–}c. \end{matrix}$$

Die zwölfte Quinte in der ersten Reihe ist his und wird nur zu c, wenn man, wie hier in der zweiten Reihe geschehen, an der Stelle der sechsten Quinte fis—ges setzt und auf dieses ges die noch übrigen sechs Quinten baut, statt auf fis. Auf unseren Instrumenten hat man auf diese Weise fis und ges, cis und des u. s. w. identificirt und die an dieser Stelle weggenommene Differenz auf die übrigen Quinten, gleichheitlich oder ungleichheitlich, meist beliebig vertheilt. Dass aber fis und ges nicht gleich sind, ist oben dargestellt. Das sich nun auf diese Weise ergebende Intervall h—ges ist um das Intervall des Unterschiedes eines kleinen und eines grossen Halbtones kleiner als die reine Quinte h—fis. Denn wir haben schon oben die Differenz des grossen und kleinen Halbtones kennen gelernt, dass sie in dem griechischen Komma $\frac{531441}{524288}$ besteht. Das nämliche Resultat ergiebt auch die Differenz von fis und ges nach obiger Berechnung $\frac{729}{512} : \frac{1024}{729}$. Es werden also die sechs oberen Quinten um diesen Bruchtheil des ganzen Tones herabgesechoben und dadurch die Differenz der zwölften Quinte und der siebenten Octave aufgehoben. Es liegt hierin zugleich der kräftigste Beweis, dass die Apotome f—fis grösser ist als f—ges das Limma; denn wäre es umgekehrt wie in der neuen Scala, stünde nämlich fis an der Stelle von ges, so wäre ja der Ueberschuss der zwölften Quinte über die siebente Octave verschwunden, die letzte Quinte stände tiefer als die Octave. Ein jeder Clavierstimmer weiss das aber anders.

Die sechs ersten Quinten c bis fis treffen genau mit dem Intervall fis in vierter Octave zusammen: $\left(\frac{3}{2}\right)^6 : 8 = \frac{729}{512}$ und die sechs folgenden dem ges sich anschliessenden kommen ebenso richtig zur Octave $\bar{c}$, nämlich $\frac{1024}{729} \cdot \left(\frac{3}{2}\right)^6 : 16 = \frac{746496}{373248} = \frac{2}{1}$.

Wir haben gesehen, dass die Verbindung von drei grossen und vier kleinen Terzen den Umfang von zwei Octaven und zwar auf allen in der diatonischen Tonleiter existirenden Tonstufen ausfüllen. Da nun eine jede Quinte aus zwei Terzen, einer grossen und einer kleinen, besteht, so liegt es schon auf flacher Hand, dass sieben Octaven nicht aus einer gleichen Anzahl Terzen, also nicht aus zwölf grossen und zwölf kleinen Terzen bestehen können. Und in der That, zählt man die in den sieben Octaven der diatonischen Scala sich aneinander reihenden Terzen, so finden sich in diesem Umfange nur elf grosse und dreizehn kleine Terzen, dann noch ein kleiner Halbton (h–c). Berechnet man nach der alten Scala diesen Ueberschuss von einer kleinen Terz mit $\frac{32}{27}$ und dem kleinen Halbton $\frac{256}{243}$ und bringt davon die fehlende grosse Terz in Abzug, so ergiebt sich folgende Berechnung: $\frac{32}{27} \cdot \frac{256}{243} = \frac{8192}{6561} \cdot \frac{64}{64} = \frac{524288}{524288}$, hier also wieder das griechische Komma.

Hieraus, sowie aus dem oben aufgeführten Resultate der zweimaligen sechsfachen Quintencombination von c bis fis und von ges bis c, durch welche an den Endpunkten dieser Quintenreihen nicht im geringsten das mathematische Tonverhältniss alterirt ist, ergiebt sich der vollste Beweis, dass nicht die Quinten schuld sind an ihrer Incongruenz mit der Octave, sondern die ganze Einrichtung unseres Tonsystems, welche auch selbst nicht, wie die Alten meinten, durch Einschiebung doppelter Halbtöne in die Claviaturen verbessert werden kann. Wollte man aber die Lösung wie bei der pythagoräischen Scala in der Gleichstellung von fis und ges nach den Bestimmungen der neuen Scala suchen, so träfe — da $fis = \frac{4}{3} \cdot \frac{128}{128} = \frac{45}{32}$ und $ges = \frac{3}{2} \cdot \frac{128}{128} = \frac{64}{45}$ — nicht blos die Differenz $\frac{45}{32} : \frac{64}{45} = \frac{2048}{2025}$ mit dem Komma, dem kleinen oder grossen nicht zusammen, denn in Decimalbrüche verwandelt ist das griechische Komma . . . . . $= 1,01364$ gedachte Differenz der beiden Halbtöne aber . . $= 1,01135$ ebenso wie die Differenz des kleinen und grossen Halbtones $\frac{135}{128} : \frac{16}{15} = \frac{2048}{2025}$, sondern es würde sich, weil nach der neuen Scala ges höher ist als fis, die Differenz noch weit höher herausstellen, als das Komma beträgt; oder wollte man die Differenz in der Erhöhung des Tones um einen kleinen Halbton suchen, so wäre $his = \frac{45}{8} \cdot \frac{128}{128} = \frac{2025}{1024}$ oder $\frac{45}{8} : \frac{25}{24} = \frac{675}{512}$, also in Decimalen . . . . . $1,95312$ oder . . . . . $1,97753$ in beiden Fällen hiernach etwas ganz anderes als das alte Komma oder auch als das kleine Komma zu $1,00125$. Ebenso unmöglich ist es nach den Verhältnissen der neuen Scala den gedachten Ueberschuss über zwölf grosse und zwölf kleine Terzen auch nur annähernd zu berechnen, denn $\frac{6}{5} : \frac{16}{15} = \frac{96}{75} : \frac{81}{64} = \frac{256}{225}$ in Decimalen $1,024$.

Auf gleiche Weise verhält es sich mit der Lösung der Differenzen des Intervalls von drei grossen Terzen und der Octave, dann von vier kleinen Terzen und der Octave; ersteres ist grösser, letzteres kleiner als die Octave. Die drei Terzen

$$\begin{matrix} c\,e,\ e\,gis, \\ as\,c \end{matrix}$$

erscheinen wieder nur gleich der Octave, wenn man gis dem as gleichstellt, in der That sind sie es nicht nach pythagor. Systeme, sondern, wie oben gezeigt, besteht die Differenz des Komma zwischen ihnen $\left(\frac{64}{64}\right)^3 : 2 = \frac{531441}{524288}$. Umgekehrt sind vier kleine Terzen um eben dieses Verhältniss kleiner

$$\left(\frac{32}{27}\right)^4 : 2 = \frac{524288}{531441} \text{ oder } 0,98654$$

$$\begin{matrix} c\,es,\ es\,ges, \\ fis\,a,\ a\,c \end{matrix}$$

und zwar wieder um deswillen, weil ges um das Komma niedriger ist als fis. Nach dem neuen Systeme sind drei grosse Terzen $\left(\frac{5}{4}\right)^3 = \frac{125}{128}$ kleiner als die Octave, vier Terzen $\left(\frac{6}{5}\right)^4 : 2 = \frac{1296}{1250}$ grösser als die Octave, ein umgekehrtes Resultat im Vergleiche mit dem der alten Scala, weil hier die Differenzen zwischen den Halbtönen der Erniedrigung und Erhöhung umgekehrte sind. Dasjenige, um was vier kleine Terzen die

Digitized by Google

Octave überschreiten oder womit drei grosse Terzen deren Masse nicht erreichen, steht aber in gar keiner Beziehung zu diesen Differenzen.

Noch eine weitere Inconsequenz des neuen Systems werden wir unten besprechen. Das vorstehend Ausgeführte genügt aber vollkommen zu erkennen, dass die neue Scala besonders in Vergleichung mit der alten

ungenügend ist, weil sie die Räthsel der Differenz der zwölf Quinten und sieben Octaven, der drei grossen Terzen wie der vier kleinen Terzen und der Octave nicht zu lösen vermag; weil ferner mit ihr hauptsächlich als Folge der Annahme von zweierlei Ganztönen eine gleich oder ungleich schwebende Temperatur in allen Tonarten (Transpositionen) nicht möglich ist;

inconsequent, nicht nur weil die pythagorläische grosse Terz $\frac{64}{64}$ und die kleine Terz $\frac{32}{27}$, ebenso die kleine und grosse Sext verworfen, doch aber je nach gewissen Combinationen beibehalten werden, sondern auch, weil von den Intervallen der alten Scala, welche alle gegenseitig in streng consequenter und fester Beziehung auf einander stehen, ein Theil, nämlich Secunde, Quart, Quinte und kleine Septime beibehalten, die anderen aber im Verhältnisse von $\frac{81}{80}$ geändert worden sind, wodurch natürlich der festbegründete Zusammenhang zerrissen werden musste;

unvollkommen, weil aus diesem soeben angeführten Grunde in jedem Intervallenverhältnisse, in welchem eine Stufe den alten Werth beibehalten, die andere aber einen neuen erhalten hat, eine Differenz eintritt, wenn aber beide Werthe die alten geblieben sind, nothwendig auch das alte Verhältniss bleibt;

unrichtig (negativ) in der Werthabestimmung der beiden Halbtöne und deren Stellung;

positiv falsch aber, insoweit sich die Scala stützt auf das geänderte Verhältniss der beiden Terzen, dieses Verhältniss aber falsch ist, weil drei grosse und vier kleine Terzen die Doppeloctave überschreiten, weil ferner sieben grosse und fünf kleine Halbtöne nicht gleich sind der Octave;

unpraktisch endlich, indem beinahe jeder Tonstufe doppelte Werthe beigelegt werden, einmal, weil, wie oben bereits erwähnt, ein Theil die alten Werthe beibehalten, ein anderer neue erhalten hat, dann als Folge der Scheidung des grossen und kleinen Ganztones.

Dieses ungeordnete, unregelmässige System äussert aber heutzutage noch seine verderblichen Wirkungen in der Praxis. In einem vollständigen Orchester spielt das Geigenquartett die Hauptrolle. Dieses muss seine Saiten nach reinen Quinten stimmen. Die Blasinstrumente, welche nur in sehr beschränktem Masse einer Modification des Tones fähig sind, müssen aber in temperirter Stimmung gefertigt werden. Nur eine lange vieljährige Uebung unter guter Leitung befähigt den ganzen Chor der Geiger dazu, ihre Töne in reine Harmonie mit denen der Blasinstrumente zu setzen. So lange diese Geschicklichkeit nicht errungen ist, empfindet der Hörer eine Rauhigkeit des Tones der Gesammtheit des Orchesters, von der er sich keine Rechenschaft zu geben vermag, die aber nur bei einem wohlgeübten, gut gelleiteten Orchester nicht zu finden ist. Allerdings wird dieser Misstand so lange bleiben, als wir uns nicht dazu entschliessen, die gleichschwebende Temperatur allgemein anzunehmen, aber nähern können wir uns ihr, wobei für den Gesang noch immer Etwas von dem erhalten wird, was uns abhält sie uns ganz zu eigen zu machen.

Alle sogenannten unvollkommenen Consonanzen der alten Tonscala sind, wie wir gesehen haben, in Folge der harmonisch fehlerhaften Bestimmung der grossen Terz, unrein, mehr Dissonanzen als Consonanzen, daher können wir uns des alten Systemes trotz der grossen mathematischen Richtigkeit und bewundernswerthen Consequenz und trotz des Umstandes, dass es für uns noch mannigfach ausbülfsweise von Nutzen ist, für unsere praktische Musik nicht bedienen.

(Fortsetzung folgt.)

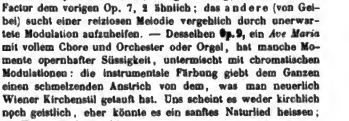
Anzeigen und Beurtheilungen.

(Fortsetzung aus Nr. 13.)

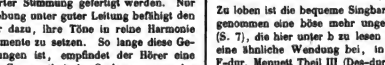
II. Vocalia (ein- und mehrstimmige).

Julius von Beliczay Op. 7 behandelt zwei Platen'sche Gbazelen, deren kalte Wort- und Reimspiele, in sich wenig musikalisch, auch selten Anlass zu vollkommenen Melodien abgeben. Doch ist Aehnliches hie und da gelungen, indem der Tonsatz neue Bildungskraft hinzu brachte; hat doch Schubert manchem flügellahmen Worte erst Flügel gegeben! Auch Beliczay hat, in Declamation und Begleitung Schubert'a Vorbild nachgebend, hier ein paar singbare Melodien gebracht. Die erste still, ruhig, verständnissinnig möchte man sagen, wird sich wohl Freunde erwerben: wenn auch die Erfindung nicht reich, die harmonische Disposition altzu bequem, die Declamation fast nur metrisch syllabirend dem Wortklange sich anschliesst, so ist sie doch entsprechend und von mildsanftem Eindrucke. Die andere, über die Worte: »Die Sterne scheinen und Alles ist gut«, ist munterer und anmasslicher, weniger melodisch, doch ohne gewaltsame Verschönerung.

Desselben **Op. 8** enthält zwei Lieder: das erste »Die dunklen Wolken« von Lenau, geht dem schwermüthigen Texte wiederum syllabirend nach, klingt eintönig, in Melodie und Factur dem vorigen Op. 7, 2 ähnlich; das andere (von Geibel) sucht einer religiosen Melodie vergeblich durch unerwartete Modulation aufzuhelfen. — Desselben **Op. 9**, ein *Ave Maria* mit vollem Chore und Orchester oder Orgel, hat manche Momente opernhafter Süssigkeit, untermischt mit chromatischen Modulationen: die instrumentale Färbung giebt dem Ganzen einen schmelzenden Anstrich von dem, was man neuerlich Wiener Kirchenstil getauft hat. Uns scheint es weder kirchlich noch geistlich, eher könnte es ein sanftes Naturlied heissen; die Hauptmelodie ist (a):



Zu loben ist die bequeme Singbarkeit und Stimmführung, ausgenommen eine böse mehr ungelenke als kühne Enharmonie (S. 7), die hier unter b zu lesen ist — unwillkürlich fiel uns eine ähnliche Wendung bei, in Beethoven's Op. 10 Sonate F-dur, Menuett Theil III (Des-dur), Takt 73:

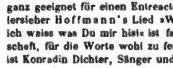


Worin liegt es, dass diese voll mystischer Klangschönheit ausgeführte Modulation vernünftig klingt, die andere nicht? — Darin liegt es, dass Beethoven jede Stimme in selbständigem melodisch-harmonischen Flusse ausbluten lässt, bei Beliczay dagegen vom zweiten zum dritten Takte eine klaffende Wunde entsteht durch den Tritonusstand der Dreiklänge *Gis ÷ D*. — Beethoven wusste sich noch der altersgrauen Regel unterthan,

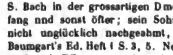
Digitized by Google

dass jede wohlgeborne und wohlgestaltete Stimme ihr Woher und Wohin nachweisen müsse, und Seb. Bach ward zornig, wo eine Stimme als Deserteur davonlief, oder als Dieb unsichtbaren Weges hereinschlich.

C. F. Konradin Op. 42 enthält drei Lieder für eine Bassstimme im gewohnten Clavierstil mit Vocalbegleitung — soweit diese Kunstgattung erlaubt ist, nicht ganz zu verwerfen: es sind hübsche Züge von melodischer Anlage darin, doch auch unangenehme von coquetter Künstelei. Gleich anfangs in **Nr. 1** Takt 3 wird mitten im tiefsten Frieden ein klaffender Magyaren-Dreiklang geleistet, wo die Melodie ernst im Entstehen und der Einsatz der überspannten Doppeltera $F\frac{8}{3}$ sehr schwer rein zu singen ist, trotz der robusten sechsstimmigen Clavierera — soll es etwa den tiefen Gedanken illustriren von der Krone im tiefen Rhein? Das Gedicht übrigens »Es liegt eine Krone im tiefen Rhein« von H. Dippel ist wegen seiner emphatischen Orientalismen — dass nämlich der Dichter sein Lieb lieber hat als goldene Kaiserkronen und goldströmenden Leier-Liederklang — ziemlich unmusikalisch, daher der Tonsetzer immer noch zu bewundern, der ein leidlich Tongebild auf so ungesalzene Worte zu hauen verstand. Die Declamation ist emphatisch, die Melodie breitspurig, das Clavier interessant beweglich arpeggirt, ganz geeignet für einen Entreacte im Salon. — **Nr. 2.** Des Fallersleber Hoffmann's Lied »Wie könnt' ich Dein vergessen! ich weiss was Du mir hist« ist fasslich singbar, ohne Leidenscheft, für die Worte wohl zu feierlich deciemirt. — **In Nr. 3** ist Konradin Dichter, Sänger und Setzer zugleich, also vernehmen wir hier wohl sein eigenstes Eigen; doch ist es in Klang und Gang wenig von Nr. 2 verschieden, nur hier blumiger und anregender. Interessant ist die Anwendung einer orgelpunktischen Melodie, wozu der Grund-Bass die freie Bewegung hinzufügt, S. 11 unten:

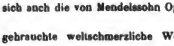


ähnlich dieselbe Wendung S. 12 in A, wogegen der tiefe Orgelpunkt: *G* auf derselben Seite nicht so günstig wirkt. Orgelpunktische Melodie nennen wir die stillstehende, gleichsam unbewegte, während andere gewöhnlich tiefere Stimmen fast rücksichtslos ihrer Wege gehen: ein schönes Beispiel giebt S. Bach in der grossartigen Dmoll-Suite, bald nach dem Anfang und sonst öfter; sein Sohn Emanuel hat dergleichen nicht unglücklich nachgeahmt, z. B. in der ersten Sonate Baumgart's Ed. Heft I S. 3, 5. Neuerdings wird dergleichen zuweilen als Effectscena gebraucht; es wäre gut, wenn man hier Mässigung empföhle, damit nicht Ausserordentliches trivial werde. — Desselben **Op. 43,** Drei Tenorlieder — sind enmuthender und saugreicher als das vorige Heft. Wiederum muss der gähnende Dreiklang *g* 3 $\frac{8}{5}$ gleich im ersten Takte der Begleitung überrascben; die abwärts gebrochenen Accorde

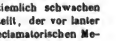


scheinen wes bedeuten zu wollen; uns klingen sie nur als Concrizantes ohne besondere Schönheit. — In **Nr. 1** ist des Julius Rodenberger's Lied »So weit« mit wohllautender Melodie bekleidet, und jene anerkürliche *cancrizatio* abgerechnet, die Begleitung bescheiden, so dass man Freude am Gesange hat. — **Nr. 2,** ein morgenländisches »Meer von Gedanken« nach Mirza Schaffy, was nicht Jedermanns Ding ist. Das Clavier wird wieder anmaasslicher, mehr abendländisch: die Melodie zu dem glühenden Stossseufzer »Ich fühle deinen Odem« ist zwar stark declamatorisch, doch lässt sie sich später gut an, morgen- und abendländisch »vermittelnde«. — Warum aber doch auch hier bei dem holden Odem der Allerschönsten alsogleich $d^{\#7}_{3}$? es ist wie eine Stoss- ins Herz-Depesche:

Das Uebrige ist effectvoll »mit fortwährender Steigerung« bezeichnet; einfältige Liebesschwelgerei ist es nicht, dennoch kann es in gebildeten Kreisen eine gewisse Sensation erregen. — Das letzte Stück, **Nr. 3** »Jägers Liebeswehe« von Mirzroth, zieht in die schöne Waldregion ein mit Hörnerklang, aber verstimmten: so schien uns nämlich der bekannte Hornsatz:



plötzlich von seiner lieblichen Schönheit gefallen, da er hier — wahrscheinlich zum erstenmal — in Moll erklingt! Aber das Stück ist voll solcher harmonischer Kunststücke; nächst dem sehr modernen $\frac{6}{3}$ findet sich auch die von Mendelssohn Op. 84 Takt 1 und sonst öfter gebrauchte welschmerzliche Wendung



nämlich *ex abrupto* drein fahrend (S. 13, 4, 2) — und so zieht sich überall hindurch ein gesuchtes Coquettiren der Empfindung; es ist Alles auf den Effect gearbeitet, die Herzen stossweise zu erobern. Die Worte des ziemlich schwachen Liedes, das einen sentimentalen Jäger darstellt, der vor lauter Liebe nicht schiessen kann, sind von der declamatorischen Melodie treffend wiedergegeben.

(Fortsetzung folgt.)

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **Frankfurt a. M.** *W.* Das siebente Museumsconcert, das erste in diesem Jahre, brachte an Orchesterstücken die Symphonie in Es von Schumann; nach meinem Dafürhalten die am wenigsten gelungene dieses Meisters; ferner eine Ouverture von B. Scholz: »im Freien«, ein Werk, das zwar einen guten Eindruck macht, aber doch allzusehr eine Frische der Erfindung vermissen lässt, wie sie gerade für diesen Gegenstand am ehesten dem Vater Haydn zu Gebote stand. Lieder für gemischten Chor, von einer Anzahl Mitglieder des Cäcilienvereins vorgetragen, fanden sehr beifällige Aufnahme; der wenn Compositionen von Mendelssohn und Schumann. Den Glanzpunkt bildeten die Leistungen der Claviervirtuosin Frl. Emma Brandes, welche Beethoven's erstes Concert und Weber's Concertstück in gleicher Vollendung vortrug. — Der achte Abend, zu Mozart's Geburtstage, begann mit drei Werken dieses Meisters: der Symphonie in G-moll, der Arie des Sextus aus der Oper »Titus«, gesungen von Frl. Nenitz aus Dresden, und dem Violinconcerte in D, gespielt von Herrn Hugo Heermann. Hieran reihte sich als Novität die Phantasie von Schubert Op. 103 in F-moll, für Orchester eingerichtet von Rudorff. Gerade dieses Musikstück zeigt sich sehr wohl für eine solche Bearbeitung und die vorliegende verwerthet die Kräfte des Orchesters recht gut, ohne dem feinen Stücke etwas allzu Fremdes aufzudrängen. Man wird sogar zugestehen müssen, dass der fugirte Schlusssatz hier besser zur Geltung kommt, als auf dem Clavere. Den Schluss bildete in schwungvoller Ausführung die grossartig ernste Ouverture zu Cherubini's »Medea«. Die von Frl. Nenitz recht gut gesungene Arie aus *»Donna del Lago«* nahm sich dann aus, als ob sie in solcher Umrahmung nicht recht passe. — Das neunte der Museumsconcerte wurde mit der Pastoralsymphonie eröffnet und schloss mit Mendelssohn's »Meeresstille und glückliche Fahrt«. Den Gesang, Scenen aus »Iphigenie von Gluck und Hymnus aus Goethe's »Pandora« von Scholz, führte Frau Joachim in musterhafter Weise durch; auch hatte ich Scholz' Composition für einen der besten derartigen Erzeugnisse neuerer Zeit. Herr Isidor Lotto aus Warschau zeigte sich in einem Concerte eigener Composition und in Tartini's Sonate mit dem Teufelstriller als Virtuose, für welchen Schwierigkeiten auf der Geige nicht existiren; doch wird der anscheinend sehr junge Mann noch etwas zur Ruhe und Klärung kommen müssen, um nicht

Digitized by Google

zuviel Himmelstürmendes zu versuchen; sein eigener Werk wie sein Spiel erinnerte an Paganini, entschiedenes Hervorbrechen einer gewissen Genialität und doch kein wohlthuender Eindruck im Ganzen. — Zu Anfang des zehnten Concertes hörten wir die Symphonie in D-moll von Dietrich, welche dieses Winter fast allenthalben zum Vortrage kommt; ich kann trotz dieser leitenen Thatsache nicht sagen, dass sie mich besonders angesprochen habe; ich will aber ein zweites Hören abwarten, bevor ich gemeuer urtheile. Fraul. Anne Regen sang eine Arie aus «Don Juan», ferner Gesänge von Fr. Mendelssohn und Lotti. Hieraus ellein kann man schon einen Schluss ziehen. In gewisser Beziehung erinnert mich Frl. Regen an Frl. Brandes: Von Beiden kann man hören, wie man lebhaft, mit Gefühl und Ausdruck vortragen kann, ohne je in Affectation zu verfallen. Dafür ich hoffen, dass Frl. Regen dieser Zeilen lese, so möchte ich sie wohl auf einen einzigen Mangel aufmerksam machen: bei der Aussprache der Doppelvocale giebt sie zu rasch auf den zweiten derselben, wodurch ein unangenehmes Ziehen der Laute leicht entsteht. Der Violinspieler dieses Abends, Herr Benno Walter aus München, schien noch junger als Herr Lotto; gleichwohl machte sein Vortrag — Concert von Spohr Nr 9 D-moll und Othello-Phantasie von Ernst — mehr den Eindruck künstlerischer Ruhe und Abgerundetheit. (Schluss folgt.)

* **Oldenburg.** Der hiesige Singverein brachte einmal wieder Haydn's «Jahreszeiten», ein Werk, das, so poesielos und romentisch im Texte, ebenso poesievoll und dramatisch in der Musik erscheint. Unerreicht erscheint in diesem Werke Vater Haydn ein Tonmeler, seine Naturbilder athmen Leben, Wahrheit, Wärme, Farbenpracht die kleinen Zu'älelein, die Beobachtung der Natur- und Thierlaute erscheinen ungesucht und naturwahr, die einfache Sprache der Landleute wirkt erwarmend und belebend, sie kommt aus dem Herzen und geht zu Herzen, selbst dem Humore fehlt nicht die nöthige Feuchtigkeit und Plastik. So mag man immer einmal gegen sein Gebot den in ältere Formen gegossenen Melodien der «Jahreszeiten» leihen, gewiss vergisst man darüber die Formungsstaltungen, den harmonischen und rhythmischen Reichthum, die melodischen Eigenthümlichkeiten der Neuzeit. Die hiesige am 29. März veranstaltete Aufführung war in jeder Beziehung gelungen, Chöre und Orchester wetteiferten in schwungvoller, präciser, eingehender Darstellung, die Soli waren meist in vortrefflichen Händen, die Direction des Herrn Hofkapellmeister Dietrich belebte die Vortragenden in energischer Weise. Die Partie des «Hannchen» hatte Frau Concertmeister Catharina Engel übernommen, deren liebliche Stimme und reizende Vortragsweise der Partie vollkommen angemessen war, daneben entwickelte Herr Opernsänger Nebe in Bremen als «Lucas» feurige Kraft und lebenswarmen Ausdruck. Das Publikum nahm des Werk mit der grössten Aufmerksamkeit und lautesten Anerkennung entgegen. — Des am 24. März gegebene siebente Hofkapellconcert brachte Schumann's prachtvolle D-moll-Symphonie, Mozart's fleurige Theo-Ouvertüre und minder bedeutende Solostücke von Servais, S. Bach und Pergolese für Cello, letztere wurden von Herrn Concertmeister Louis Lübke aus Hamburg mit vollendeter Virtuosität vorgetragen, während Frul. Elisabeth Müller von hier, eine in der Gänze recht gute Sängerin mit wohlklingender und verschiedene Sängerin mehrere Gesangsnummern von Mozart, Dietrich, Schubert und Mendelssohn zum Vortrege brachte. Das Orchester bewährte seinen alten guten Ruf. — In der Abendunterhaltung für Kammermusik am 8. März trugen die Herren Dietrich, Engel und Ebert das B-moll-Trio (Op. 8) von R. Volkmann, das D-moll-Trio (Op. 49) von Mendelssohn und die A-dur-Sonate (Op. 69) von Beethoven vor. Das Werk von Volkmann, obgleich früher schon gespielt, war dem Publikum zu wenig bekannt, um die düsteren Weisen desselben, den ganzen eigenthümlichen Aufbau des Werkes sogleich vollständig erfassen und geniessen zu können, wogegen die bekannteren Werke von Beethoven und Mendelssohn den sicheren Eindruck nicht verfehlten. Dass die Vortragenden zur Ausgezeichnetes leisteten, sei schliesslich noch erwähnt.

* **Dresden.** *A.* Das am 19. März von Herrn C. Aug. Fischer in der Annenkirche veranstaltete geistliche Concert zum Besten des projectirten Siegesdenkmals bot des Schonen und Guten Mancherlei. Von der Dreyssig'schen Singakademie wurden mehrere Chorgesänge a capella sehr gut vorgetragen, unter denen Palestrina's Sanctus und Mozart's *Ave verum corpus* den grossten Eindruck machten, ausser diesen noch Motetten von H. Schütz, R. Ferrant und M. Hauptmann. Frl. A. Jaschke sang en Bussgebet und eine Hymne für Sopransolo mit Orgelbegleitung, componirt von C. A. Fischer, sowie Herr Brömme eine Basserie aus Paulus von Mendelssohn. Eine schwierige Composition von J. S. Bach (Adagio und Fuge für Violino solo), welche sich Herr Seelmann zum Vortrage gewählt, kam nicht in ganz befriedigender Weise zur Wiedergabe; mit besserem Verstandnisse trug derselbe Virtuose des Abendlieds mit Orgelbegleitung von Robert Schumann vor. Unter den von Herrn Fischer gespielten Orgelstücken waren Compositionen von Frescobeldi, Mendelssohn und J. S. Bach.

* **Leipzig.** (Schluss.) Das zwanzigste und letzte der Abonnement-Concerte am 23. v. M. konnte uns in etwas wieder versöhnen. Mit Cherubini's reizender Anacreon-Ouvertüre wurde es eröffnet, mit Beethoven's Leonoren-Ouvertüre (Nr. 3 in C-dur) beschlossen; dazwischen lag die grossartige Symphonie pastorale von Beethoven, welche drei Werke vom Orchester vortrefflich vorgeführt wurden; nur konnten wir uns mit der Wahl der Tempi nicht immer einverstanden erklären. Das Tempo in der Beethoven'schen Ouvertüre war von vornherein verfehlt, so dass die darin liegende Steigerung gar nicht zum Ausdrucke kommen konnte. Auch in der Schilderung der Scene «Lustiges Zusammensein der Landleute» in der Pastorale fuhr man gleich mit voller Dampfkraft. Es mochte also der Lust, die eine ungesunde Unruhe im Orchester bemerkbar, die dem Alter eigen wird, wenn es seine Kraft allmälig schwinden sieht. Frl. Anne Regan, der das Concert mit dem Vortrage der Arie aus der Oper «Die Zauberflote» von Mozart (nach ich fühle, es ist verschwunden und der Lieder, Sicilienne von Pergolese, «Der Nussbaum» von Schumann und «Mein» von Schubert ansfuhre, war uns eine schon bekannte und sehr liebgewonnene Erscheinung. Abgesehen von einer stimmlichen Indisposition, die dem Vortrage der Arie etwas Eintrag that, (— einen anderen Grund des Nichtgutgelingens, an welchem Frl. Regen aber keine Schuld trägt, wollen wir lieber verschweigen —) hat sie uns von neuem bewiesen, wie sie von einem durch und durch edelkünstlerischen Streben beseelt ist. Ein weiteres Lob brauchen wir hier nicht auszusprechen, da auch von anderer Seite uns die künstlerin in gleicher Weise gewürdigt wurde (siehe oben Frankfurt), nur müssen auch wir betonen, dass die Wahl des Liedes von Schubert für ihre Stimme eine nicht glückliche war. — Somit haben die Abonnement-Concerte noch einen theilweise befriedigenden Abschluss gefunden.

* Aus einem längeren Artikel von R. Prof. Röder in Heidelberg über Gervinus in der Augsb. Allg. Zeitung (1874 Beilage 87 und 88) theilen wir mit, was dort über die musikalische Thätigkeit dieses hervorragenden Mannes gesagt wird. Ist es auch nicht ganz zutreffend, so zeigt es doch, welche Ansicht die musikalischen Schuler und Freunde des Geschichtsschreibers Gervinus sich darüber gebildet haben. Es heisst dort: «Nachdem Gervinus die Fortsetzung der Geschichte des 19. Jahrhunderts aufgegeben hatte, benutzte er die ihm dadurch gewordene Musse zur Abfassung der Schrift Händel und Shakespeare. Zur Aesthetik der Tonkunst» 1868. Er legte darin die ihm eigenthümlichen Ansichten über die Musik nieder, der er von früh an ausnehmend zugethan war, für die er ein seltenes Verständniss hatte, und der er manche heitere Stunde verdankte, zumal verurtheilt eines Singvereines, welchem er regen Betheiligung seiner gleichgesinnten Gattin zur Aufführung Handel'scher Musik geschaffen und jahrelang mit Liebe gepflegt hatte. In dieser jedenfalls sehr geistreichen und ganz natürlich von denen, die sich in solchen Dingen für allein zum Urtheil berufen halten, viel angefochtenen Schrift wagte er es bekanntlich geradezu gegen den herrschenden Strom zu schwimmen, er machte darin, allerdings echt historisch, d. h. in Uebereinstimmung mit der Meinung aller Jahrhunderte von dem jetzigen — als den eigentlichen sinnvollen kern und Mittelpunkt aller Musik bekannten Händel, dem Genius, dem alle Ineinmenialismusik nur gewissermassen als Folie und Rahmen dienen müsse, wenn sie nicht Gefahr laufen wolle, in einem Nebel heit- und bedeutungloses anenandergereihter Töne zu zerfliessen, als das grösste musikalische Genie aller Zeiten aber, gleichsam als den Shakespeare der Musik, preist er Handel. Eben darum ging auch von ihm nicht nur die grossartige Unterstehung einer Herausgabe von Handel's Werken aus, sondern er machte diese Unternehmung erst möglich; er blieb auch deren eigentliche Seele, und man darf selbstthätig, soweit er vermochte, fortwährend den lebhaftesten Antheil, namentlich durch die vortreffliche Bearbeitung aller Texte. Will man Gervinus desshalb einer Einseitigkeit seihen, weil er in musikalischer Beziehung Handel ebenso hoch über alle stellt, wie in dramatischer Beziehung Shakespeare, — ähnlich wie einst der musikkelisch hochbegabte Thibaut in seinem Singverein nur der Kirchenmusik und dem Volkslied Gehör gab oder Schlosser den ihm gestellerwendete Dante bevorzugte — so wird man auf ein Falle eine solche Einseitigkeit als ein grosserige bezeichnen müssen, wenn man nicht richtiger hier blos von einer individuellen Vorliebe reden sollte. Ohne Frage war Gervinus ein in jeder Hinsicht ungewöhnlich kunstsinniger und nicht etwa blos auf dem Felde der Dichtung zum Kunsturtheil berufener Mann, der Italien nicht vergeblich dreimal auf längere Zeit besucht hatte: er war überhaupt eine in seltenem Masse harmonisch organisirte und reich begabte Natur, obgleich auch ihm, wie jedem anderen, seine individualität ihre Schranken gezogen hatte, und er mitunter schroff, abgeschlossen und vornehm erscheinen konnte. Immer aber wird ihm der Ruhm bleiben, in unermüdlicher Thätigkeit für die Wissenschaft und für sein Vaterland

Digitized by Google

wahrhaft Grosses geleistet und durch epochemachende Schriften sich den Dank der Nachwelt gesichert zu haben.» (Es ist in der Musik eine gewagte Behauptung, Gervinus habe recht historische argumentirt; man kann ebenso wohl sagen, er habe mit seiner Verwerfung der blossen Instrumentalmusik als Kunst und mit seiner beroditen Rechtfertigung derselben als Begleiterin des Gesanges eine gewisse Geistesverwandtschaft mit Wagner bewiesen, folglich sich als ein durchaus modern Gesinnter bewährt. Denn die Begründung des Gesanges durch den Sprachaccent und die psychologische Ausdeutung des gesungenen Wortes durch die Instrumentalbegleitung rechtfertigen eine Wagner'sche Oper ebenso gut, wie ein Händel'sches Oratorium. Dies ist hier nur gesagt, um zum Nachdenken anzuregen und uns vor den Uebertreibungen der sogenannten historischen Auffassung zu bewahren.)

** Die musikalische Wissenschaft betrauert wieder einen Gelehrten, den am 26. März zu Brüssel nach eben vollendetem 67. Lebensjahre verstorbenen Franz Joseph Fétis, Director des dortigen Conservatoriums.

ANZEIGER.

[60] Im Verlage von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur ist erschienen:

JAELL, ALFRED, Op. 138. **La Capricieuse,** Impromptu pour le Piano. 20 Ngr.

—— Op. 139. **Ave Maria** und **Winzerchor** aus der unvollendeten Oper »Loreley« von F. Mendelssohn-Bartholdy für Pianoforte übertragen. 20 Ngr.

JAELL-TRAUTMANN, M., Deux Meditations pour le Piano. 1 Thlr.

[61] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

SALVE REGINA

für

Chor und Solostimmen

mit

Begleitung von Streichorchester

und

Orgel oder Hoboen und Fagotten

componirt

von

Joseph Haydn.

Partitur 1 Thlr. 10 Ngr. Clavierauszug 1 Thlr. 10 Ngr. Orchesterstimmen 1 Thlr. 15 Ngr. Singstimmen à 5 Ngr.

[62] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Fritz Spindler.

Sechs Sonatinen

für Pianoforte zu vier Händen.

Op. 136.

Nr. 1. Sonatine mit russischem Volkslied. 17½ Ngr.
" 2. Sonatine mit Serenade. 17½ Ngr.
" 3. Sonatine mit Jagdstück. 17½ Ngr.
" 4. Sonatine mit Sicilianischem Tanz. 17½ Ngr.
" 5. Passions-Sonatine. 22½ Ngr.
" 6. Zigeuner-Sonatine. 22½ Ngr.

[63] Verlag von

J. Rieter-Biedermann

in Leipzig und Winterthur.

Werke von Franz Wüllner.

Op. 5. **Sechs Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 1 Thlr.

Nr. 1. »Ich fuhr über Meer«, nach dem Spanischen von P. Heyse. Nr. 2. »Brünlein meiner Seele«, nach dem Spanischen von P. Heyse. Nr. 3. »Ueber allen Gipfeln ist Ruh'«, von Goethe. Nr. 4. Was mir gefällt: »Und gestern Nacht und heute Wein«, von E. Geibel. Nr. 5. Um Mitternacht: »Nun ruht und schlummert Alles«, von Jul. v. Rodenberg. Nr. 6. »Zu Boden sinkt von meinen Tagen«, von H. Lingg.

Op. 6. **Sonate** für das Pianoforte (D moll). 1 Thlr.

Op. 8. **Sechs Gesänge** aus den Liedern des Mirza Schaffy von Friedr. Bodenstedt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 27½ Ngr.

Nr. 1. »Wenn der Frühling auf die Berge steigt«. Nr. 2. »Neig', schöne Knospe! dich zu mir«. Nr. 3. »Ich fühle deinen Odem mich überall umweh'n«. Nr. 4. »Thu' nicht so spröde, schönes Kind«. Nr. 5. »Die helle Sonne leuchtet auf's weite Meer herniedern«. Nr. 6. »Nicht mit Engeln im blauen Himmelszelte«.

Op. 10. **Zweite Sonate** für das Pianoforte (E dur). 1½ Thlr.

Op. 11. **Sechs und zwanzig Variationen** über ein altdeutsches Volkslied f. Pianoforte zu vier Hdn. 1 Thlr. 5 Ngr.

Op. 12. **Sechs vierstimmige Lieder** für gemischten Chor. 8.

Nr. 1. Abendlied: »Wie so leis die Blätter weh'n«, von Clemens Brentano. Nr. 2. Im Frühling: »Wenn im holden grünen Mai«, von Th. Apel. Nr. 3. Winternacht: »Verschneit liegt rings die ganze Welt«, von J. v. Eichendorff. Nr. 4. »Die Sommergeister: »Sommers laufen in Mittagsglut«, von G. Pfitzer. Nr. 5. Die brennende Liebe: »In meinem Gärtlein lachet«, von J. Mosen. Nr. 6. Erster Verlust: »Ach, wer bringt die schönen Tage«, von Goethe.

Partitur u. Stimmen 1 Thlr. 7½ Ngr. Stimmen einzeln à 6½ Ngr.

Op. 13. **Die Flucht der heiligen Familie** von J. von Eichendorff für drei Solostimmen (Sopran, Tenor und Bariton) mit Begleitung von kleinem Orchester oder Pianoforte.

Partitur 25 Ngr. Clavierauszug und Singstimmen 25 Ngr. Orchesterstimmen complet. 2. 22½ Ngr. Violine I., II., Bratsche, Violoncell und Contrabass à 2½ Ngr.

Op. 16. **Drei Chorlieder** für weibliche Stimmen mit Begleitung von kleinem Orchester oder Pianoforte componirt und den Damen seines früheren Aachener Chors zugeeignet.

Partitur 1 Thlr. Orchesterstimmen 1 Thlr. 15 Ngr. Clavierauszug und Chorstimmen 1 Thlr. 10 Ngr.

Nr. 1. Abendlied: »Nun schlafen die Vöglein im Neste«, von Fr. Oser. Nr. 2. Die Libellen: »Wir Libellen hüpfen in die Kreuz und Quers, von Hoffmann von Fallersleben. Nr. 3. Trost: »Es ist kein Weh auf Erden so heiss«, von Carl Allmüller.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 19. April 1871. **Nr. 16.** VI. Jahrgang.

Inhalt: Musikalisches Conversations-Lexicon, herausgegeben von Hermann Mendel. — Zur Musikpraxis und Theorie des 16. Jahrhunderts. II. Die tonischen Elemente und die Temperatur (Fortsetzung). — Anzeigen und Beurtheilungen (II. Vocalia (ein- und mehrstimmige) (Compositionen von Heinrich Weidt, C. Häser, Richard Hempel und Ed. Kremser) (Fortsetzung)). — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Musikalisches Conversations-Lexicon.

Eine Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften. Für Gebildete aller Stände, unter Mitwirkung der literarischen Commission des Berliner Tonkünstlervereins etc. bearbeitet und herausgegeben von Hermann Mendel. Berlin, R. Oppenheim. 1869—1870. Erster Band: 40 Lieferungen à 5 Sgr. 636 S. 8°.

Von diesem encyclopädischen Werke ist mit der eben erschienenen 10. Lieferung der erste Band vollendet. Die beigegebene Vorrede zeigt Absicht und Plan so deutlich, dass wir über den Inhalt keinen Zweifel hegen und alsbald im Stande sind, das Für und Wider des Unternehmens nach unserer Weise klar zu entscheiden, wobei uns die bisherigen Urtheile der Presse mit brauchbarem Materiale an die Hand geben. Das Vorwort nämlich geht aus von dem unabweisbaren Bedürfnisse und der berechtigten Forderung der Jetztzeit, ein solches Lexikon zu besitzen. Jenes Bedürfniss wird abgeleitet aus dem allverbreiteten Musiksinne, die Forderung aber aus dem Unheile, das der naive Dilettantismus angestiftet habe aller Wissenschaft zu Trutz und Schimpf: beiden abzuhelfen, diene nun die richtige Encyclopädie, die Schatzkammer des Wissens, wo jede wissbegierige Frage auf kürzestem Wege Rede und Antwort finde. Aus den öffentlichen Urtheilen heben wir hervor, dass Hartung in Königsberg, Tonhalle und Tageblatt in Leipzig, Berliner Vossische und Volks-Zeitung die Encyclopädie mit vielem Lobe begrüssen.

Wir gestehen nun vorab offenherzig, dass solche Allerweltsbücher, wie sie nun einmal Bedürfniss und Forderung der Zeit heissen, uns eher die Verflachung des Wissens zu fördern und der Neugier, die sich gern Wissbegier schelten lässt, unheilsame Nahrung zu bieten scheinen. Dennoch sind sie ein nothwendiges Uebel, auf dem Baume der Zeit erwachsen, das der wohlgeschulte Denker zur Noth anwendet als bittere Medicin für die Lücken seines Wissens, der gelehrte Sammler etwa beim Nachschlagen zu Rathe zieht, der Leichtgesinnte aber besser ungebraucht lässt, wenn er nicht das Wenige, was er besitzt, erschüttern oder verzetteln will. Manche Encyclopädien der jüngsten Zeit kranken an der Mannigfaltigkeit ihrer Autoren, während einheitlich geschaffene, wie die von Bayle und Hegel, trotz ihrer Einseitigkeit gewissen und dauerbaren Inhalt gewähren. Man kann jener Gefahr vorbeugen durch starke einheitliche Redaction, wie das z. B. bei der von Herzog im theologischen, von Schmid im pädagogischen Gebiete geschah, während die Schilling'sche unseres Gebietes trotz einseiner vorzüglicher Mitarbeiter doch im Ganzen der wahren Einheit entbehrt. Sehr erwünscht wäre, wenn solche Collectiv-Actien-Bauten auf einen Schlag fertig in die Welt träten wie Brewster's *Cyclopedia* (Edinburgh 1830), nicht wie das *Dictionnaire de l'Académie française* in 120 Jahren unvollendet blieben — ein Schicksal, das man dem schätzbaren Ersch und Gruber nicht wünschen, aber fürchten darf. Die langen Heerwürmer von chronologisch unmessbarem Wachsthume ermüden das Publikum und erliegen leicht der Zeitwandlung.

Für die Kunstwissenschaft sind als Bedürfniss anerkannt biographische, bibliographische und technische Wörterbücher. Beides vereinigen, dass es ein genügendes Ganzes wurde, ist sehr schwierig: im tonkünstlerischen Gebiete ist es bisher nur von Schilling gewagt, und man weiss mit welchem Erfolge. Félis *Biographie universelle* leistet das Gute, was es neben manchen sehr offenbaren Schwächen doch hat, nur durch seine Einseitigkeit, ohne jedoch an Zuverlässigkeit unseres Gerber's Tonkünstlerlexikon gleichzustehen. Von technischen Wörterbüchern ist das Dommer'sche, auf das ältere Koch'sche gegründet, vor vielen ähnlichen ausgezeichnet und auf dem Gebiete der Tonkunst von keinem anderen übertroffen.

In dem vorliegenden Conversationslexikon ist nun nach Titel, Plan und Programm nicht blos die Vereinigung der scheinbar widersprechenden Forderungen des historischen, philosophischen und technischen Inhaltes, sondern überhaupt eine zeitgemässe Popularisirung des gegebenen Stoffes beabsichtigt, die zu ernster Prüfung auffordert, ob das Erreichbare annähernd erreicht sei, nach dem was der erste Band leistet. Wir finden unter den auf dem Titel angegebenen Mitarbeitern — im Ganzen 49, ohne die vielleicht eben so grosse Zahl Nichtgenannter — einige Namen von gutem Klange, die Vertrauen erwecken, und geben also getrost ins Einzelne, was, soweit wir es verstehen, unserem Urtheile unterliegt. Da tritt uns zuerst ein ungewöhnlicher Reichthum biographischer Notizen entgegen, die schon für sich ein artiges Alphabet ausmachen würden, überhaupt einem wirklichen Bedürfnisse abhülfen, wofern sie kurz und trocken nach Lebensjahren und Werkleistung aufgestellt, dann aber in zweiter Reihe nochmals chronologisch vorgeführt wären. Wie weit man die Ehre der Erwähnung ausdehne, wie viel einzelne Personen

Digitized by Google

zu nennen seien, darüber wird niemals ein fester Massstab gültig werden: Statisten muss es überall geben, so in der Kunst, wie in der Politik, warum nicht unter den Musikanten! sind doch in den Wörterbüchern der Welthistorie die Namen der Zeit und Vorzeit gewöhnlich umgekehrt, so dass nach 100 bis 1000 Jahren die einsamen Heroen stetige Grössen werden, während unter den weiland Statisten nur einzelne ganz absonderliche Creaturen noch namens-nennenswerth erscheinen. Wir wollen nicht rechten und mäkeln um das Maass der Ehren, erlauben uns aber einen bescheidenen Vergleich mit Concurrenten, indem wir erwähnen, dass von 12 Namen in B — bei Mendel 86, bei Schilling 33 biographische Notizen vorkommen. Ganz abgesehen von der Darstellung, die sich in beiden je nach dem Concipienten bald hier bald dort gründlicher erweist — welche Namen sind es denn, die diese unglaubliche Differenz innerhalb 30 Jahren von Schilling bis Mendel verschulden? Folgende: Bachmann, Balbi, Baldi, Baldini, Balducci, Barbieri, Bauer, Bayer, Beck, Becker, Benda, Berger — von denen doch ausser den drei letzten schwerlich die übrigen einer lexikalischen Unsterblichkeit dringend bedürftig sind, schon darum, weil Niemand sie sucht. Soll inskünftige jeder Virtuositäts-Aspirant, jedes literarische Citat, jede vorüberwehende Curiosität an Personen und Sachen welthistorisch gebucht werden: dann erscheint solche Mannigfaltigkeit nicht mehr als ein unschädliches Vergnügen, weil sie Bedenken erregt wegen der Brauchbarkeit und Ausführbarkeit, indem nach verhältnissmässiger Berechnung — wenn alle Buchstaben mit ähnlichem Reichthume bedacht werden — das ganze Werk sich auf 10 Bände gleich dem ersten, wo nicht höher belaufen muss.

Weitere Berechnungen jedoch den Nächstbetheiligten überlassend, heben wir Einzelnes heraus zur Kenntnissnahme. Im historischen Gebiete sind, soweit wir ohne kritischen Apparat urtheilen können, die biographischen Artikel durchgehends besser redigirt und gelungen als die welthistorischen, unter denen z. B. die Assyrische und Babylonische Musik bei Kennern ein Lächeln, bei Unwissenden ein tiefsinniges Staunen erregen wird, darüber nämlich »Was so ein grundgelehrter Mann nicht Alles alles wissen kann«. Da übrigens deren positive Ausbeute nach eigenem Bekenntnisse des Autors so äusserst gering und unzuverlässig: wozu dann der splendide Aufwand von Druck und Papier, der weiter Nichts lehrt, als dass in den Keilschriften und Steinbildern sich dies und jenes Instrument finde, welches vielleicht dies und jenes Tonsystem bedeute! Die zahlreichen *peut-être*, auf welche Renan und sein Lehrling Alix Tiron urdenkliche Geschichtsphantasien bauen, helfen der wahren Geschichte wie gar nichts. Die hübsche Redensart: uns über das Wesen der babylonischen Musik eine Ansicht zu bilden (S. 389) ist nichts als Ornament am Thürpfosten der Lesche — zu deutsch Schwatzhalle, Conversationssaal — denn die ganze »Wesensansicht« läuft darauf hinaus, dass schon — man denke! — jene ehrwürdigen Keilschriften bei aller Keilerei Zeit erübrigten, »das Intervall der Octave aufmerksam zu beachten . . . vermuthlich auch im gewöhnlichen Leben Gebrauch von der siebenstufigen Scala machten«. Nebenbei erliest der Verfasser bei Betrachtung eines Bildes aus Rawlinson oder Layard, hier in hübschem Holzschnitte beigegeben S. 326, dass die assyrischen Musikanten insgemein vornehme Leute waren, wie aus ihren Kleidern zu schliessen: glückliche Erfüllung der entzückten Ahnung Alix Tiron's, dessen *Etudes sur la musique grecque* (Paris 1866, S. 5) uns belehren: »Die obersten Staatsämter blieben den Musikern aufbewahrt!« *Peut-être* dachte er dabei an Sophokles Wahl zum Strategen — was freilich eher einem Bändchen der *légion d'honneur* ähnlich sieht, als einer hervorragenden militärischen Specialität. Oder meint Tiron, der Poet könnte den Perikles in der Heerführung ersetzen, Meyerbeer den Mac Mahon — in Anbetracht anhänglicher Ordenszeichen? Man dürfte solche Hallucinationen des Hochmuths mit Stillschweigen übergehen, wenn sie nicht unter anderen Zeichen der Zeit hervorragten, und zwar bei den feurigsten Herolden der rothgesinnten Freiheit schreiender als bei den ritterlichen Helden, die sie als Höflinge verachten.

Die Biographien sind durchgehends gut zu lesen, brauchbar, nach guten Quellen abgekürzt gegeben. Bei hervorragenden Grössen regt sich wohl die Neigung zum Reflectiren auf Mission, Nothwendigkeit u. s. w., worin Marx' unübertroffenes Muster hier glücklich unerreicht geblieben. Seb. Bach ist von W. Rust bearbeitet in genügender Weise, soweit das in kleinem Raume möglich ist; abgerechnet die Marx'sche Phrase »er sei Begründer und Vater der deutschen Tonkunst« (hier S. 396; in Marx' Biographie bei Schilling I, 375) ist das Uebrige rein erzählt, auch Einiges aus der späteren Bach-Literatur beigebracht, mit lobender Erwähnung der Arbeiten von Bilgenfeld und Bitter, wodurch Herr Rust allerdings mehr Kameradschaftlichkeit als kritischen Scharfsinn bewiesen hat, denn Bitter's Biographie ist doch ein sehr mangelhaftes Product. — Ueber Beethoven hat ein Ungenannter sich mit fast Marx'scher Ueberschwänglichkeit ausgelassen, wo uns das speculative Darlegen des Weltenplanes »Er musste taub sein, um das und das zu leisten — und: Er hatte seine irdische Mission bei seinem Tode vollständig erfüllt« (509, 545) weidlich amüsirt hat als Reminiscenz an jene Zeit, wo solche Phrasen auf dem Throne sassen; jetzt sind sie schon so weit überwunden, dass sie allmälig in die Salons und von da weiter in die Localitäten der *demi monde* hernieder sickern, will sagen in die Romantiker der grossen Romanfabrik, die sich von V. Hugo's Abhub nährt. Trotz dieser Ungeheuerlichkeiten darf man sich zufrieden gehen mit der lexikalischen Behandlung, sofern sie ein augenblickliches Orientiren ermöglichen, ein Zuhausesein in der Chronologie: dieses ist sorgfältiger geschehen in Rust's Seb. und Ph. E. Bach, minder genügend bei Beethoven, wo denn doch seit Thayer und Nottebohm eine Uebersicht der Werke und Abriss des Inhaltes möglich war. Verlangen wir auch keinen vollständigen Katalog, obwohl er hier bei grösserer Bescheidenheit der Phraseologie wohl Platz hatte! so möchten wir doch was Besseres als die Eintheilung in die üblichen drei Perioden, die nun einmal seit der ältesten Schiller-Biographie monumental grassirt.

Am werthvollsten erscheinen uns die technischen Artikel, sowohl mechanische als theoretische, von denen einige sich wohl sehen lassen können. Engel's Lehre der Aussprache beim Gesange und verwandte Stücke sind belehrend und umfassend; ingleichen Max Albert über Besaitung; Billert über Beziffering; minder genügend Eichberg über Bewegung, wo S. 610 die viel besprochenen angeblichen Quintparallelen in Beethoven Op. 53 trotz Bellermann's Gegenbeweis noch nicht richtig verstanden sind, denn die Gegenbewegung, in welcher alle dortigen Accorde einander folgen, ist eben das Gegentheil der Parallele; nur die zwei ersten haben was dem Verpönten Aehnliches. Wandelt ergeht sich bei Gelegenheit der »Anlage« weiter in Philosophemen als ihm gut ist, Otto Tiersch giebt Kunde davon, dass wir uns in Zu-

Digitized by Google

künstler-Atmosphäre befinden, z. B. Artikel »Auflösung«: dass Einzelnes darin gesund ist, beweist, dass er Besseres leisten kann als die modulatorischen Ungeheuer S. 352, 353. Aehnliche Zukunftsleileien siehe S. 520, 560, 596.

Von entbehrlichen oder nicht verlangten Artikeln erwähnen wir noch diese: Bambus, Baglama, Baarlem. Die Artikel Ballet, Barden, Ambubaja mögen den gelehrten Kritiker veranlassen, hier einmal Dommer, Mendel und Schilling zu vergleichen: der Artikel Barde ist bei Schilling alberne Faselei, bei Mendel gelehrt interessant, bei Dommer einfach verständig. — Vieles liesse sich bessern, wenn das Schwatzen nicht wäre (z. B. S. 371: Unter allen Umständen muss ein Nonen-Accord eine None besitzen!). Ein durchgeführter Vergleich zwischen den drei Lexiken nach der äusseren Zählbarkeit — z. B. dass die Artikel Amb bis Bil bei Mendel 437, bei Dommer 63, bei Schilling 630 Seiten füllen, würde zu nichts führen, weil die Aufgaben, daher auch ihr Reichthum und Armuth gar nicht correlat (vergleichbar) sind. — Als besondere Einzelheit erwähnen wir noch die Zärtlichkeit, womit die czechische Orthographie nebst Hörnern und Krallen bei gewissen] Namen mit Pietät dergestellt wird; wir finden es widrig und unpassend, zumal der Czeche niemals zu Gegendiensten bereit ist, wo er deutsch reden soll.

Bei weitschichtigen Arbeiten verschiedener Autoren ist es schwer ein festes Urtheil zu fassen, ehe das Ganze fertig vorliegt. Bis hieher sagen wir nur, dass eine strengere Redaction für mehr gleichmässige Behandlung aller Theile erwünscht wäre. Erst das fertige Werk wird sagen was man suchen dürfe, was finden, was vermissen. Ob bei fortlaufender Federkraft die Classiker oder die Futuriker, Realisten oder Nihilisten, Vernunft oder Blödsinn oben bleiben wird: das ist nicht blos Zeitfrage, auch nicht Majoritätsfrage, sondern — diejenige Gewalt der Geschichte, die die Einen leugnen, die Anderen falsch verstehen.

E. Krüger.

Zur Musikpraxis und Theorie des 16. Jahrhunderts.

(Von **G. von Tucher.**)

II.

Die tonischen Elemente und die Temperatur.

(Fortsetzung.)

Wie das neue, von Fogliano zuerst aufgestellte System beschaffen ist, haben wir nun gesehen, und doch steht dasselbe auf so wunderbare Weise, der Grundlage nach, in Uebereinstimmung mit den physikalischen Gesetzen der Akustik, die doch wenigstens gleichberechtigt mit den auf Messungen des Monochordes sich basirenden mathematischen Bestimmungen, im Collisionsfalle jedenfalls aber denselben vorzuziehen sind. Den Alten, namentlich auch Fogliano, waren die Grundlagen dieser Gesetze nicht unbekannt. Sie wussten es recht gut, dass die grössere oder geringere Schnelligkeit der Bewegungen der Luft die Ursache der Höhe und Tiefe des Tones seien; den völligen Abschluss dieser Gesetze fand aber doch erst die neuere Zeit, der es gelang, die Luftschwingungen zu zählen und die Combinationstöne zu entdecken. Demungeachtet kann aber die Akustik selbständig für sich den Aufbau des Tonsystems nicht vollenden, sie bedarf hiezu auch der Mithülfe der Mathematik. In diesem Zusammenwirken und Ineinandergreifen beider Disciplinen besteht aber noch das erwähnte grosse Geheimniss, das uns das alte pythagoräische Quintensystem zum Bewusstsein bringt.

Verbindet man 12 Quinten in den Raum einer Octave zusammengezogen und giebt dem höheren Tone einer jeden Quinte das ihm nach dem neuen Systeme gebührende intervallenverhältniss zu dem Ausgangspunkte *c*, so bildet sich folgende Reihe und zwar in ihrer Doppelgestaltung mit und ohne Identificirung der Tonstufen *fis* und *ges*:

c	*g*	*d*	*a*	*e*	*h*	*fis*
1	3	9	27	81	243	729
1	3	8	16	64	128	256
	2 : 3	2 : 3	27 : 40	2 : 3	2 : 3	2 : 3

fis	*cis*	*gis*	*dis*	*ais*	*eis*	*his*
729	2187	6561	19683	59049	177147	531441
512	1024	2048	4096	8192	16384	32768
	2 : 3	2 : 3	27 : 40	2 : 3	2 : 3	

oder statt *fis* u. s. w. *ges* mit den darauffolgenden Quinten:

ges	*des*	*as*	*es*	*b*	*f*	*c*
64	16	8	4	2	1	2
45	15	5	5	9	8	1
	2 : 3	2 : 3	27 : 40	2 : 3	2 : 3	

In dieser Quintenreihe erscheinen zunächst nur diejenigen Quinten im Verhältnisse von 27 : 40, darum unrein und unvollkommen, bei welchen der eine Grenzton der alten Werthbestimmung, der andere der geänderten nenen angehört, daher, weil im alten Systeme nur reine Quinten bestehen, nothwendig Störung eintreten muss. Wird diese Berechnung nach dem alten Systeme angestellt, so erscheinen alle Quinten in ihrem richtigen Verhältnisse. Durch die Verkleinerung der alten grossen Terz um $\frac{80}{81}$, welche die Vergrösserung der kleinen Terz und diese wieder die Verkleinerung der grossen Sext nach sich zog, ist die Consequenz des ganzen Systems gestört, welche Störung nun dadurch ausgeglichen werden soll, dass man die hiemit in Berührung kommenden Quinten *d a* und *es b* um den gleichen Betrag von $\frac{80}{81}$ an ihrer Reinheit kürzt. Die Quinte *dis ais* folgt natürlich der von *d a*, weil ihre Grenztöne nach dieser berechnet sind. Lässt man für nachfolgende Erörterung die Quinte *es b*, weil bezüglich ihrer die Continuität mit dem Grundtone durch das Missverhältniss *h ges* unterbrochen ist, dann die Quinte *dis ais* ausser Beachtung, so zeigt sich, dass bezüglich der ersten Quinte *d a* der angegebene Grund ihrer Verkümmerung nur ein ganz äusserlicher, wir möchten sagen, mechanischer ist, der eigentliche innere Grund liegt tiefer.

Ausser der Octave finden sich in der aufgestellten Quintenreihe die Quinte *c g*, die Unterquinte *c f*, die grosse Terz *c e*, die kleine Terz *d f* und *a c*, die grosse Sext *c a*, die kleine Sext *c as*. An diesen Consonanzen kann sich hier das oben angeführte Gesetz der Einheit des Unterschiedenen nicht erfüllen, weil alle Intervalle mit Ausnahme der Quinte *c g* in das Bereich von mehreren Octaven auseinandergezogen sind, daher ein Einheit aus dem Gegensatze unmöglich ist; doch aber übt es seine mächtige Wirksamkeit noch in der Erweiterung aus:

> jede Consonanz ist eine Einheit von verschiedenen Theilen, jedes aus gleichen Theilen bestehende Intervall ist Dissonanz.

Wollte man der grossen Terz *c e* (in der dritten Octave) vier gleiche Quinten geben, so würde sie hiermit zu einer Dissonanz, daher erhält sie nur drei reine Quinten und eine unvollkommene, unechte zu $\frac{40}{27}$; ebenso die grosse Sext *c a* zwei reine Quinten und eine unechte, die kleine Sext *a f* und *c as* aber sieben reine und eine unechte Quinte; die kleine Terz in der fünften Octave *c es* acht reine Quinten und zwei unechte (nämlich *d a* und *h ges*). Zwar scheint dem zu wider-

Digitized by Google

sprechen, dass die Intervalle der grossen Sext *a fis*, *e cis*, *h gis* und das der grossen Decime *a cis* in dieser von *c* als Grundton ausgehenden Zusammenstellung, erstere aus drei, letztere aus vier gleichen Quinten gebildet sind. Allein diese Intervalle gehören eben auch zu den durch das neue System unrichtig bemessenen, denn *fis* ist in der Scala von *c* als *f fis* $\frac{4}{3} \cdot \frac{4}{3} = \frac{16}{9}$ oder als Triton *c fis* $\frac{9}{8} \cdot \frac{16}{9} \cdot \frac{9}{8} = \frac{18}{8} = \frac{9}{4}$, aber die grosse Sext von *a* ist $\frac{5}{3} \cdot \frac{5}{3} = \frac{25}{9}$, die grosse Sext *e cis* $\frac{5}{4} \cdot \frac{5}{3} = \frac{25}{12}$, *h gis* $\frac{15}{8} \cdot \frac{5}{3} = \frac{25}{9}$, die genannten drei Sexten enthalten auf erstere Weise richtig gestellt, zwei reine und eine unechte, und die grosse Decime drei reine und eine unechte Quinte, also besteht auch jede dieser Consonanzen aus ungleichen Theilen. Ebenso bestätigen auch zwei weitere scheinbare Widersprüche die Richtigkeit des vorstehenden Satzes: Zwei kleine Septimen *c b as* sollen die kleine Tredecime (kleine Sexte in der Octave) mit $\frac{16}{5}$ darstellen, also eine aus gleichen Theilen bestehende Consonanz. Allein eine Consonanz ist diese nur, wenn wunderlicher Weise zwei ungleiche kleine Septimen, eine reine und eine temperirte mit einander verbunden werden $\frac{16}{9} \cdot \frac{9}{5} = \frac{16}{5}$, dagegen $\left(\frac{16}{9}\right)^2 = \frac{256}{81}$ oder $\left(\frac{9}{5}\right)^2 = \frac{81}{25}$ ist Dissonanz. Ferner sollen drei reine Quarten *c f b es* die kleine Decime $\frac{12}{5}$ darstellen. Werden diese drei Quarten in ihrer Reinheit verbunden, so geben sie eine Dissonanz $\left(\frac{4}{3}\right)^3 = \frac{64}{27}$, das pythagor. Maass der kleinen Decime; zur kleinen Decime gelangen sie nun durch Verbindung von zwei reinen Quarten mit einer unechten (Umkehrung der unechten Quinte) zu $\frac{27}{20}$, wie wir sie oben schon haben kennen lernen $\left(\frac{4}{3}\right)^2 \cdot \frac{27}{20} = \frac{12}{5}$.

(Schluss folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

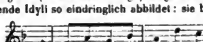
II. Vocalia (ein- und mehrstimmig).

(Fortsetzung.)

Heinrich Weidt Op. 100 bringt vier Lieder. **Nr. 1.** *Frühlingszeit* besingt ein, wenn auch warmfühliges, doch etwas prätentiöses Lied in singbar ansprechender Melodie, wo nur die Neigung zu accentlos abspringenden Quinten die dem Autor besonders lieb scheint, der milden Singbarkeit Eintrag thut. **Nr. 4** illustrirt den überaus tiefsinnigen Gedanken von H. Heine »Sie liebten sich beide, doch Keiner wollt' es dem andern gestehn — — sie trennten sich — sahn einander nur im Traum — sie waren längst gestorben und wussten es selber kaum — diese Nochnichtdagewesenheit hat Weidt mit Tönen begleitet, wo das Clavier ganz hübsch klingt, die Stimme aber dem albernen Witz nicht ebenbürtig ist: allenfalls die Pointe »und wussten es selber kaum« S. 11, 3, 3 hat eine angenehme Färbung vom Trennherzig-Lächerlichen. **Nr. 2** und **3** sind mildgesinnt, das erste den sentimentalen Worten angemessen, das andere zu hastig declamirend für den weichmüthigen Dichter Fr. Oser.

C. Kayser Op. 24 enthält zwei Lieder: **Nr. 1.** *Maienabend* mit selbstvergnüglicher Clavierfingerei und recitativischem Gesange, wo jedoch zu loben ist, dass der melodische Gang klar diatonisch und den Worten entsprechend gehalten ist. **Nr. 2.** *Im Hochwald*, von naiver Melodie, hat volksthümlichen Anklang, zumal das Clavier nicht den Gesang überwältigt.

Op. 25 wiederum zwei Lieder, deren **Nr. 1** uns gänzlich missrathen scheint, weil es das harmlos naive Reinick'sche Lied vom Fliederbusch in prächtigem Polonaisengenre aufstelzt und aufbauscht, mit anmasslich breiten As dur-Triolen der vollgriffigen Begleitung, während eine sehr gelungene Composition von Mangold (? oder Lortzing?) längst bekannt (?) ist, die das reizende Idyll so eindringlich abbildet: sie beginnt



und hat den seltenen Vorzug, ungeachtet der witzigen Clavierbegleitung auch selbstständig singbar zu sein. — **Nr. 2.** Ein *Wiegenlied* mit obligater Clavierei — wunderliche Aufgabe für Mütter und Ammen! vielleicht der gebildeten Berliner Köchin anzuvertrauen — übrigens ist die Melodie an sich nicht uneben, nur ausser der Sinnwidrigkeit auch zu gespreizt.

Richard Hempel Op. 2 liefert zwei Weiberchöre, die sich für einen munteren Damenkaffee eignen; man braucht sich nicht unmässig anzustrengen mit Singen und Denken und Alles wird gelobt, denn man ist in anständiger Gesellschaft, wo man die Weiber Damen nennt, wie hier auf dem Titel. Das erste Stück, ein Mailied, giebt niedlich singbare Melodie, ohne durch heftige Sentiments die angenehme Geselligkeit zu stören; der leise Anklang an ein Mendelssohn'sches Duett im Anfange schad't nichts, und es wäre blasse Schulmeisterei, daraus einen Vorwurf zu machen. — Das andere Lied, eine schwülstige Morgenphantasie mit purpurhellem Ost-Tannenduft-Wanderer-jubelnd seligen Träumen — hat mit gewöhnlicher Leute Morgenstimmung wenig zu thun; dem Klange nach möchte man eher eine wissenschaftliche Fassreiseodin vermuthen, dem auch die gelehrt aussehende unbequem singbare Modulation S. 7—8 entspricht. Die Declamation ist hölzern syllabisch. Und nun muss das gar ein vierstimmiger Nonnenchor singen!

Ed. Kremser Op. 14 besingt: *Ein Herz in sechs Liedern*, auch genannt: Verschneite Liebe. Damit geht es so zu. Das erste Sechstel dieses Herzens erzählt, wie Autor vor Ihrem Fenster im Winter die Fiddel strich und die Finger verfror. Da sich Dulcines daraus nichts zu machen scheint, singt er fürder: Fahr wohl, mein Lieb! — um im zweiten Sechstel seinen Zorn zu ersäufen, das sein Wein sein' Aug vergehes. — Drittens rennt Er nächtlings in den öden Wald, wohin ihn jedoch der Mond verfolgt — — »Zerrissner Mond, mein Herz bist Du, erstarrt und matt und ohne Ruh« — Hu hu. — Viertens ermannt Er sich, steigt auf den Berg, die heisse Stirn zu kühlen im Schnee: da kommt ihm das Thal ans Herz gestiegen (Nr. 4, S. 2), Er gedenkt der Vergangenheit in Ihren Armen — diese Gedanken »sprengen den Schnee und klagen, dass Himmel und Heil ich verlor« (Nr. 4, S. 7). — Nun aber ist fünftens der Mensch unsterblich, mithin auch die Liebe — »die Lieb' hat keinen Tod« wird fünfmal heftig versichert. Endlich das sechste Sechstel deutet Versöhnung an: ob Sie ihn noch will, ist aus der latenten Poesie zwar nicht erweislich, aber der rasende Jubel in den Final-F dur-Triolen des unermüdlichen Clavicymbals deutet mit ziemlicher Sicherheit an, dass der verrückte Geiger begnadigt ist.

Man sagt, dass einst Reichardt sich rühmte auch den Thorzettel in Musik setzen zu können; dies zugestanden, wird uns jetzt kund, dass Thorzettel noch nicht das schlechteste sind, was componirt wird. Wir mögen aber doch, mit Erinnerung an Mozart's *difficile lectu* und Aehnliches, ferner an manche

Digitized by Google

schiechte Witze orientalischer Herkunft von Haße bis Heine, welche zuweilen in echter Tonkünstler Händen zwar nicht an sich selber veredelt wurden, aber zu edlem Gesange äusseren Anlass geben, was sich je auch mit Opernlexten ereignet; nun da mögen wir denn doch auch einsehen, dass beim Gelingen und Verfehlen eines guten Gesanges Zweie verantwortlich sind, wo nicht gleichseinige, doch irgend geistverwandte. Schubert hat aus manchem schwachen Gedichte einen Edelstein geschliffen, weil er das versteckte Lämpchen im Bispalaste erkennte, ans Tageslicht zog und neues Licht daran entzündete; absolut Dummes und Albernes kann nur seines Gleichen erwirken, und diesen verrückten Fiedelbogen würde auch Schubert nicht zur Reison gebracht haben. — So ist dem Kremser ganz recht geschehen, dass die Reimerei jenes sechsspaltigen Herzens mit 132 Verszeilen ihm nicht zum Leben, zur musikalischen Existenz gekommen ist. Ob wir auf Besseres hoffen dürfen? Wir haben keinen Beruf zur Weissagung, dürfen nur nach dem Vorhandenen urtheilen, hätten es auch gern unbetrübt gelassen, wenn es nicht mehr als manche andere gleichen Sinnes zum warnenden Exempel diente für das Res severa est verum gaudium: das gilt allen Künstlern, ernsten und fröhlichen, humoristischen fast noch mehr als tragischen. Wer mit Ideen und Formen nur spielt, sie nur zum Scherz handhabt, dem gebricht es an der Wahrheitsliebe des echten Künstlers, die engleich das Selbsturtheil in sich fasst. Nur weil einige Spritefunken musikalischer Anlage in dem missrathenen Opus wirklich vorhanden, haben wir länger dabei verweilt als nöthig. Jene Fünklein befinden sich aber nirgend im Gesange, nur im Instrumentalen hie und da: so in den Nummern 3 und 4, welche allenfalls leidliche Clavier-Etüden abgeben. Minder gelungen ist, worauf sich der Autor was es gute thun möchte, die nervös zitrige Figur in Nr. 5, welche vielleicht tonmalerisch sein soll (H. 2, S. 8, 9), und in Nr. 6: aber de wird die Clavierer[illegible] langweilig, weil sie dieemel der ganz unschönen Gesangmelodie unterthan ist.

(Fortsetzung folgt.)

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **Berlin.** (Singakademie.) *H. B.* Freitag den 31. März kam die Sebastian Bach'sche Passions-Musik nach dem Evangelisten Matthäus in der Singakademie zu gelungener Aufführung; vor Allem trug der ehemalige kgl. Hof- und Opern-Sänger, Herr Jul. Krauss, hierzu bei, welcher die Partie des Christus und äusserden das begleitete Bass-Recitativ »Am Abend, da es kühle war« sang. Die Leistung dieses Sängers war natürlich eine in jeder Beziehung vollendete zu nennen und zeichnete sich namentlich durch die ruhige und würdige Declamation der Worte des Erlösers aus. Krause weiss, wie kaum ein anderer Sänger, dem Recitativ gerade das angemessene Tempo und eine stets natürlich klingende Betonung zu geben; er ist niemals schleppend, niemals hastig, so dass man nicht allein die einzelnen Textsilben, sondern auch wirklich die Worte in ihrem vollen Zusammenhange verstehen kann, ohne vom Textbuche Gebrauch machen zu müssen. In dieser Kunst der richtigen musikalischen Declamation können alle Sänger von ihm viel lernen. — Die kleineren Baspartien des Evangeliums (den Petrus, Pilatus, Judas u. s. w.) hatte Herr Pulsch übernommen, welcher als tüchtiger Gesanglehrer und Musiker ebenfalls den richtigen Ton zu treffen wusste, wenn ihm auch nicht so bedeutende Stimmmittel wie jenem zu Gebote stehen. — Den Evangelisten, jedenfalls die schwierigste und umfangreichste Partie des Werkes, sang jene tief empfundene herrliche Tenorarie mit Oboe soln und Chor nebst dem vorangehendes begleiteten Recitativ mit Choral: »O Schmerz, wie eitterl das gequälte Herz!« sang der kgl. Domsänger Herr A. Gayer, welcher mit grossem Wohllaute und reiner Intonation seiner bedeutenden Aufgabe in der dankenswerthesten Weise gerecht wurde. Nur eins will uns nicht aussagen: er bemüht sich beim recitativischen Gesange des Evangelisten, der doch nur eine hermonisch geregelte Wiedergabe der Worte sein soll, zu viel »Gefühl« und sogenannten »Ausdruck« hineinzulegen. Hierdurch wird der Gesang oft schleppend, und der Zuhörer verliert das Gefühl für den Zusammenhang der Worte. Der Evangelist ist der Erzähler, der die Sache ganz objectiv vortragen muss. — Im Alt sang Fräul. Schweitzer, deren tüchtige Leistung besonders in so fern anerkennen ist, als sie erst am Tage vor der Aufführung ihre Partie erhalten hatte, indem sie für eine andere erkrankte Sängerin eintreten musste. — Die Sopranpartie war in den Händen von Fräul. Hedw. Dorer, über deren vorzügliche Art zu singen wir schon oft zu berichten Gelegenheit hatten. Wir wollen hier nicht unerwähnt lassen, dass diesmal die sonst selten gehörte Sopran-Arie »Aus Liebe will mein Jesu sterben« von einer Flöte und zwei Oboi di caccia (auch Clarinetten ersetzt) zur Ausführung kam und dass sowohl der Sängerin, als auch den drei Instrumentisten besonderer Dank für die gelungene Wiedergabe dieses höchst eigenthümlichen und schwierigen Stückes gebührt. — Der Chor that in jeder Beziehung seine Schuldigkeit, und wir müssen euch diesmal wieder lobend hervorheben, wie die Singakademie die schwierigen, ja oft den Stimmen angüstigen Wendungen Bach'scher Musik mit weichem Tone und seltener Reinheit auszuführen versteht. Von tief ergreifender Wirkung war auch in diesem Jahre der nach alter Tradition aus Instrumentalbegleitung vorgetragene Choral: »Wenn ich einmal soll scheiden«. — Weniger Loh verdient (abgesehen von einigen trefflichen Sololeistungen auf der Violine, Flöte, Oboe etc.) das Orchester, die Berliner Symphoniekapelle, welche sich noch sehr im Accompagnement vervollkommnen muss. Der Fehler ist und bleibt, dass die Instrumentisten nicht den Werth des Gesanges zu schätzen gelernt haben und nicht begreifen wollen, dass sie jenem gegenüber nur eine untergeordnete Stellung einnehmen. Auch die Reinheit der Intonation wurde oft vermisst, was wohl in der tiefen Stimmung tag. Denn in allen Aufführungen älterer Werke herrscht in der Singakademie die löbliche Sitte, dass die Saiteninstrumente einen halben Ton herabstimmen müssen. Bei den Blasinstrumenten ist dies freilich nicht möglich; für diese muss deshalb die Stimmen umgeschrieben: der Oboist hat somit sein C moll-Solo aus H-moll und der Flötist sein A moll-Solo (in der oben angeführten Arie) aus Gis-moll bisen müssen u. s. w. — Hierdurch erwachsen natürlich den Bläsern manche Unbequemlichkeiten; es ist dies aber eine durchaus nöthige Rücksicht auf die Vocalstimmen und es ist aufrichtig zu bedauern, dass die Instrumental-Musiker, namentlich aber die Herren in den Saiteninstrumenten, welche ihre Wirbel einen halben Ton zurückdrehen müssen, sich hierzu nur ungern gewöhnen wollen. Es wäre daher endlich an der Zeit eine Liebe zu unserer alten classischen Musik allgemein die Stimmung noch um einen halben Ton gegen die jetzige herabzusetzen. Bach, Händel, Gruck, Mozart verlangen unbedingt diese tiefere Stimmung, wenn der Gesang weich, voll, rund und schön klingen soll, und die meisten neueren Componisten, welche darchaus keine Rücksicht auf die höhere Stimmung genommen haben, wie z. B. Mendelssohn, vertragen sie sehr gut.

* **Wien.** Das zweite und letzte »ausserordentliche« Concert der Gesellschaft der Musikfreunde fand Dienstag den 4. d. M. unter Leitung des Herrn Hellmesberger und unter wirksamer mitwirkender auswärtiger Künstler statt. Trotzdem — oder vielleicht gerade weil — die hier noch so selten gehörte, seit 1862 überhaupt erst einigermassen bekannte Matthäus-Passion zur Aufführung kam, war die Theilnahme von Seiten des Publicums eine sehr geringe. Vielhehr, tiefgreifende; der freilich sehr gerbumige Musikvereinssaal war nicht so gefüllt, als z. B. bei der vorjährigen Aufführung des »Oper-Oratoriums«, oder der »Oratorium-Oper«, oder weiss Gott wie man das Werk: der »Thurm zu Babel« von Anl. Rubinstein classificiren soll. Es ist dies eine Erscheinung, die ein etwas bedenkliches Licht auf die »classischen« Neigungen der Keiserstadt wirft, am so mehr, da diesmal ausser dem Werthe des einzigen Werkes noch andere Reizmittel auf die grosse Masse der Musikfreunde ihre Anziehungskraft ausübten. Herr Vogl aus München und Herr Hill aus Schwerin sind bewährte renommirte Vertreter des Evangelisten und des Christus, steigerten die Sicherheit einer würdigen Darstellung des so viele und gewaltige Schwierigkeiten bietenden Werkes. Ueberdies war das lange ersehnende Gerücht von der Rückkehr des Dirigenten Hellmesberger endlich zur Gewissheit geworden, und dahor zu erwarten, dass viele seiner Verehrer schon deswhalb ins Concert gehen würden, um demselben noch zum Schlusse seiner viel und bitter angefeindeten Thätigkeit eine kleine Ovation zu bringen. Und doch kein volles Haus! — Wee die Execution im Allgemeinen anbelangt, so konnte man recht zufrieden sein. Die Soli waren in den Händen der beiden genannten Sänger, ferner der Damen Dustmann und Gindele, der Herren Kraus und Pirk theils vorzüglich, theils befriedigend aufgehoben. Das Violinsolo in der Alt-Arie »Erbarme dich, mein Gott« spielte Herr Concertmeister Grün sehr schön; die Orgel (die übrigens bis auf weiteres noch recht elend ist) war durch den Herrn Pruckner angemessen vertreten. Bei den Chören war nicht Alles wie es sollte; die kürzeren und einige Chorale gingen erfreulich, der Doppelchor »Sind Blitze, sind Donner in Wolken ver-

Digitized by Google

schwunden» machte gewaltige Wirkung und wurde da capo verlangt und — leider gesungen; leider! denn dergleichen Concessionen sollte man doch wohl dem Publikum bei einem so grossen, ernsten Werke nicht zugestehen. Die grösseren Chöre waren nicht völlig sicher einstudirt; es haperte manchmal bei den Einritten, von den Chorsiln waren einige dadurch geschädigt, dass man sie zu schnell nahm und nubefugterweise mit modernen Effectmitteichen herausputzte. Das Orchester liess kaum etwas zu wünschen übrig; die besten Kräfte Wiens waren vereinigt, was aber nur in der Charwoche angeht, da nur dann die Hofthester geschlossen sind. Wundervoll klang die Sopranarie Nr. 58 mit der Begleitung von Flöte und zwei englischen Hörnern, die von unseren ersten Künstlern geblasen wurden, desgleichen das Tenorsolo und Chor Nr. 26 mit obligater Oboe. Der Choral im ersten Doppelchore wurde von etwa 30 Knaben, die in der ersten Galerie bei der Orgel, unmittelbar über dem grossen Chore postirt waren, gesungen und machte prächtige Wirkung. Trotzdem von den Arien die Hälfte (sic!) ausgelassen, die Chöre, wo es angieng, gekürzt und selbst einige weniger erbebliche Stellen aus den Recitativen des Evangelisten gestrichen worden waren, dauerte die Aufführung doch volle 3 Stunden, von 7 bis 10 Uhr; man musste daher wohl oder übel sich damit zufrieden geben, da über diese Dauer hinaus die Empfänglichkeit für Musik, und sei es die herrlichste, nicht wohl reicht. Zur Ehre des Publikums darf die Thatsache nicht verschwiegen bleiben, dass fast alle Anwesenden bis zum Schlusse ausharrten und wiederholentlich in begeisterten Beifall ausbrachen. Herr Hellmesberger darf, wenn er, was so gut wie feststehend ist, nunmehr sus seiner Wirksamkeit als Dirigent austritt, immerhin mit einiger Befriedigung auf diese seine letzte That sehen. *) *Polander.*

✱ **Frankfurt a. M.** (Schluss.) Das stifte Museums-Concert begann mit der höchst interessanten Symphonie in F-dur von Spohr: «Weihe der Töne». Ich darf mich hier darauf beschränken, die bedeutende Werk wohl näher ausspreehen, da es, theilweise seiner grossen Schwierigkeit wegen, so selten zu Gehör kommt, dass es gewiss auch vielen Lesern unbekannt ist. Spohr hatte im Jahre 1832 ein Gedicht von Pfeiffer vor sich liegen, worin Verein und Wirksamkeit des Tones in Natur und Menschenleben geschildert werden. Die Idee, dasselbe in Form einer Cantate zu componiren, gab Spohr bald auf. Ueber das Warum fehlen bestimmte Nachrichten. Spohr wusste wohl, dass wo Singstimmen verwendet werden, dieselben auch Hauptsache sein sollen; nun sind aber die hier zu schildernden Dinge theilweise von der Art — z. B. Aufruhr der Elemente, Kriegsgetümmel — dass die Instrumente, wenn sie sich ungehindert to- ben können, mehr leisten; kurz, die Cantate wurde aufgegeben, der Stoff aber als Tonegemälde in Form einer Symphonie behandelt. Bei den ältesten Aufführungen wurde das ganze Gedicht als Programm gedruckt oder auch verliesen; jetzt begnügt man sich, in einigen auf das Concertprogramm gedruckten Worten einen Anhaltspunkt zu geben. Der erste Theil schildert das rege Leben und Weben des Tones in der Natur; wir hören die mannigfachsten Vogelstimmen, Donnerrollen, Windesbrausen; Spohr hat es meisterhaft verstanden, bei alledem die Form nicht zu verlieren. Hauptsatz, Mittelsatz, Durchführung etc. sondern sich klar von einander. Schade, dass die Tonfarbe selber in ihrer melodischen Erfindung nicht bedeutender sind. Der zweite Theil bringt ein Wiegenlied, einen Tanz und ein Standchen, zum Theil künstlicher Zusammenfügung. Dieser Theil ist durch das Zusammentreffen verschiedener Tonarten und verschiedenster Rhythmen so schwierig, dass sich bei der letzten hiesigen Aufführung — vor vielleicht 25 Jahren? — unter Guhr's Leitung das in Frankfurt Unerhörte ereignete, dass das Orchester umwarf. Diesmal hielt es sich vortrefflich. Die Erfindung ist in diesem Theile bedeutender, dagegen leidet die Einheit des Baues unter dem langen Verlassen der Hauptionart, die zum Schlusse nur auf ganz kurze Zeit zurückkehrt. Der dritte Theil gestaltet sich in seinen kriegerischen Tonen sehr frisch; wo er jedoch die Gefühle der Zartlichkeitsbedeutung — nachdem die Krieger zur Schlacht gezogen — schildert, wird er matt; man hat dies mit Recht etwas gekürzt. In das Dankgebet am Schlusse ist ein kraftiger Chorsl verwebt. Der vierte Satz beginnt mit einer wahrhaft erschütternden Begräbnissmusik; zum Schlusse des Ganzen reiht sich ein nur kurz gehaltener »Trost in Thränen« an. Wir sehen in dem ganzen Werke einen tüchtigen Meister mit voller Kraft seines Könnens arbeiten; dem gewaltigen Stoffe auch nach Seite der Erfindung gerecht zu werden — dazu hatte es selbst Beethoven bedurft. Eines kann ich aber nicht unerwähnt lassen. Wenn wir Meeresstille, Abendstille und was sonst für Bilder darzustellen haben, so können die Töne dies immerhin thun, denn von einer absoluten Stille ist dabei doch nicht die Rede. Nun beginnt die Symphonie mit einem einleitenden *Largo*, welches, laut Programm, starres Schweigen, und auch gar noch »vor dem Erscheinen des Tones« darstellen soll. Dies in Tönen zu thun, halte ich für einen durch Nichts zu rechtfertigenden Missgriff. Es konnte höchstens durch etwa 50 Takte Generalpause geschehen, wobei ich allerdings fürchte, dass während des Taktirens derselben die Zuhörer — hier besser Zuschauer — das starre Schweigen vorzeitig durchbrochen haben würden. — Die zweite Nummer dieses Concertes bildete der hübsche, doch nicht gerade bedeutende Chor von Max. Bruch: »Die Flucht nach Egypten«, woran sich Hauptmann's »An! dem See« anschloss. Der Cäcilienverein hatte das Gesangliche übernommen und führte es in gewohnter Trefflichkeit durch. Hr. Valentin Müller trug mit bekannter Virtuosität das Violoncellconcert in A-moll von Goltermann vor. Da wenige Tage zuvor der Friedensschluss stattgefunden hatte, so war dem zweiten Theile dieses Abends ein patriotischer Anstrich gegeben worden: Ouvertüre zu »Egmont«, Mendelssohn's Lied: »Deutschland«, feierlicher Marsch und Chor aus den »Ruinen von Athen« und Jubelouvertüre; Alles mit grosser Begeisterung ausgeführt und ebenso aufgenommen. — Das zweifte und letzte Museum endlich, am 24. März, begann mit der Eroica in vollendeter Ausführung; selbst den Hörnern im *Scherzo* vermochte Nichts. Fräul. Natalie Carola — woher? — hatte den Gesang zu vertreten; sie that dies in einer Arie aus dem Oratorium «Elis von Costa und in Liedern von Beethoven und Schubert; ihr Vortrag war sehr correct und in den Liedern warmer als man nach der Arie hatte schliessen sollen; freilich ist diese selbst auch als Composition kalt genug. Herr Carl Halle aus Manchester — der zu meiner Freude nun nicht mehr Charles Halle heisst — spielte das hier selten gehörte Clavierconcert in D von Mendelssohn und kleine Stücke von Chopin und Heller. Der Vortrag dieses Künstlers hat durch die ausserordentliche Ruhe, welche doch sehr entfernt ist von Kälte, etwas sehr Wohlthuendes. Den Schluss des Concertes und somit der ganzen Museums-Saison bildete die Ouverture zu Tell, welche kaum zugehen, dass dieselbe sich unter Rossini's Ouvertüren durch Originalität auszeichnet, sowie dass sie ein glänzendes Schlussstück ist und man wird gleichwohl den Wunsch hegen durfen, dass sie im Museum entweder überhaupt nicht, oder wenigstens nicht als Abschluss des ganzen Cyklus erscheine.

✱ **Dresden.** *R.* Am Palmsonntag kamen hier Haydn's unsterbliche «Schöpfung» und Beethoven's B-dur-Symphonie zur Aufführung. Herr Hofkapellmeister Krebs dirigirte das Concert, in welchem die kgl. musikol. Kapelle, die Dreyssig'sche Singakademie, der Sängerchor des Hoftheaters und als Solisten Fräul. Aglaja Orgeni (Sopran), Herr Degele, Herr Jäger und Herr Kohler mitwirkten. Ueber die Leistungen des Frl. Orgeni können wir im Allgemeinen nur günstiges Urtheil abgeben; hier und da fehlte ein Kraft ihrer Stimme, aber diese ersetzte sie durch einen empfindungsvollen Vortrag mit wohlgeschulter Stimme. Auch Herr Degele wurde seiner Aufgabe (des Adam) in anerkennenswerther Weise gerecht, sowohl sicher und fest war Herr Jäger, der die Partie des Uriel übernommen und bei Herrn Kohler war es nur die wohlklingende, mächtige Stimme, welche hervorzuheben wäre, der aber eine sehr ernste und angestrengte Schulung noch fehlt. Die Chöre und Orchesterleistungen sind im Ganzen als wohlgelungene (sie waren recht sorgfältig einstudirt) zu bezeichnen, und hinterliess das Concert einen wohlthuenden Eindruck. Wir wünschten ihm auch guten Erfolg, da es zum Besten des Unterstützungsfonds für die Wittwen und Waisen der kgl. musikalischen Kapelle gilt.

✱ **Prag.** *F. D.* Das erste grössere Concert des Gesangvereins Hlahol brachte die »Wüste« von David in einer Vocal- und Instrumentalbesetzung, wie sie selbst zur Blüthezeit des Cäcilienvereines nicht glänzender und massenhafter sein konnte. Die Aufführung war eine mustergültige, wie sich dies bei diesem, aus so vortrüglichen, musikalisch befähigten Kräften zusammengesetzten Gesangvereine von selbst versteht. Es ist nur zu bedauern, dass nicht auch die deutschen Gesangvereine, und zwar in erster Linie der unsrigen, ein selbstständiges grösseres Werk aufführen. Ist ja doch die deutsche Musikliteratur so reich an grösseren Vocalcompositionen — und es bleibt uns immer blos in Kleinigkeiten etwas geboten. Dieser ewige Particularismus sollte doch auch einmal im Vereine mit den Deutschen nehmen und einem geistigen «Kaiserthume» den Platz einräumen! — Am Palmsonntag kommt die Szegrader Messe von Liszt zur Aufführung, den Tag darauf das schon lange vermisste Oratorium «Elias» und am Dienstag das dritte Glanzconcert des Conservatoriums mit der zweiten Symphonie von Ch. Gounod als Hauptnummer. Wahrlich, der gewissenhafte Referent muss rufen: stehe, stehe, denn wir haben denner Gaben vollgenommen! — Das zweite Conservatoriums-Concert brachte Schubert's Fmoll-Phantasie (Op. 103), für grosses Orchester eingerichtet von Ernst Rudorff und William S. Bennett's Phantasie-Ouverture zu Thomas Moore's «Paradies und Peri» für grosses Orchester (Op. 42) als Novitat, ferner Ouverture mit Schore und Finale (E-dur), Op. 52 von Robert Schumann und Intermezzo

*) Herr Hellmesberger motivirt seinen Austritt zunächst damit, dass er die Direction überhaupt nur auf ein Jahr übernommen habe. Wie verlautet, wird jetzt wieder mit Brahms unterhandelt. *D. Red.*

Digitized by Google

(D-dur) für Streichinstrumente von R. Wüerst, Op. 53, welche Werke nach dem Programme zum ersten Male durch das Conservatorium zur Aufführung kamen. Ausserdem wirkte Herr Concertmeister Joh. Lauterbach aus Dresden mit und errang durch sein solides, von jedem fehrenden Virtuosenthume freies Spiel allgemeinen Erfolg. Er trug Spohr's Concert Nr. 9 in D-moll für Violine concert. und Orchester, Variationen von P. Rode und »Abendlied« von R. Schumann, beide letztere mit Streichquartettbegleitung, vor. — Der Cellist Grützmacher aus Dresden hat vergangene Woche hier concertirt, aber (unbegreiflicherweise) bei der blasigen Kritik sich nicht eines allgemeinen Lobes erfreut. Nebenbei sei bemerkt, dass meiner Ansicht nach das Herabsetzen welches Künstler immer durch Vergleich mit anderen nicht die richtige Art der Beurtheilung ist, und erinnert mich dies an Goethe's Entscheidung (der Streiffrage, ob er oder Schiller grösser sei): man möge froh sein, dass man solche zwei Manner habe. — Im dritten Conservatoriums-Concerte wirkt Cellist Popper aus Wien mit, und da wird Mancher wieder Gelegenheit haben denselben durch Vergleich mit anderen Cellisten zu — erbohren!

Berichtigung. Unser Prager Correspondent schreibt uns: »Ein sinnstörender Fehler hat sich in Nr. 13 eingeschlichen. Der Satz: »freilich sind in seinen Werken Extravaganzen und unausgesprochene Accorde der Natur nicht von der Tagesordnung« soll richtiger heissen: »freilich sind in seinen Werken Extravaganzen und unausgesprochene Accorde der Natur nicht von der Tagesordnung«. Es ergiebt sich dies auch schon daraus, weil dieser Satz eine Begründung des im vorhergehenden Satze ausgesprochenen günstigen Urtheils unparteiisch und ruhig denkender Kunstkenner über Smetana's Werke ist.«

* **Zürich**, 30. März. In der Pause, welche die bekannten belanglosen wirthen Vorfälle in Zürich den musikalischen Verhältnissen angezwungen haben, erinnern wir uns gern an das, was uns dieser Winter an Concerten bisher gebracht hat. Um nicht gar zu weit zurückzugreifen, wollen wir mit dem Januar beginnen; Dank einigen Notizen, die sofort nach den betreffenden Concerten aufgezeichnet wurden, können wir auf das Interessanteste darin auch jetzt noch genauer eingehen. Am 10. Januar war das dritte Abonnement-Concert des Winters. Es begann mit der Ouvertüre zu Wagner's »Tannhäuser« und wurde dieselbe sehr schön und schwungvoll ausgeführt. Schreiber dieses konnte freilich am Schlusse dieser Ouvertüre den Wunsch nicht unterdrücken, es möchte irgendwo ein Vorhang aufgehen, und Tannhäuser und Venus erscheinen inmitten Najaden, Sirenen und Rosenvölkchen. Für die rechte Concertstimmung ist es oft eine gefährliche Sache um solche Opernouverturen und die unwillkürliche Association der Ideen und Gefühle. Statt Tannhäuser und Venus aber erschien — und auch so wars schön — Frau. Henriette Baruzzi aus Wien mit einer Arie aus Händel's »Semele«. Eine klangvolle, sympathische Altstimme von bedeutendem Umfange, tiefes, zum Herzen sprechendes Gefühl sicherten der Sängerin in dieser und in den folgenden Gesangsnummern einen bedeutenden Erfolg. Dieselben bestanden noch in der Arie: »Ich habe sie verloren« aus Gluck's »Orpheus« und in Liedern von Goldmark, Fuchs und Hiller. Unter den Orchesterstücken dieses Concertes erwähnen wir zunächst eine interessante Novität; eine symphonische Dichtung von Louis Lüthy, einem jungen, in Zürich ansässigen Componisten. Die vier Sätze seines Werkes waren betitelt: Glückliche Friedenszeit; Kriegers Auszug; Trauerempfindungen; Siegeshymne. Ein bedeutendes Talent spricht sich in allen Sätzen aus, obgleich der Componist nicht selten zu Gunsten einer lebendigen Charakteristik stark die Klangschönheit vernachlässigt hat, wozu noch kommt, dass die Instrumentation nicht überall glücklich gewählt ist. Nur in einem Satze gehen Formschönheit und Gefühlswahrheit auf das Wohlthuendste in einander auf, wir meinen den dritten Satz, die Trauerempfindungen, welches der schönste, tiefgefühltste Adagioe, die wir nur jemals gehört haben. Die Stimmung wechselt zwischen wehmuthsvoller Trauer und sanft verklärter Ergebung, die sich sogar in freudigem Schwunge weit über den Schmerz zu erheben scheint, um dann freilich wieder in die tiefste und düstere Resignation zu versinken. Waren alle vier Sätze wie dieser, die Composition wäre ein Meisterwerk. Und ein solches Meisterwerk kann auch noch an demselben Abende, denn das Concert schloss mit der Esdur-Symphonie von Schumann. Solches Werk auf den Raum verbieten uns, näher auf dies bekannte, herrliche Werk einzugehen. Die sehr gelungene Ausführung zeugte von tiefem Verständnisse und hingebendem Eifer. — Am 24. Januar war das Benefizconcert unseres Musikdirectors Friedrich Hegar, dessen segensreicher Wirksamkeit durch den stark besetzten Saal die verdiente Würdigung zu Theil wurde. Noch der recht brav ausgeführten Egmont-Ouvertüre von Beethoven trat der Concertgeber selbst auf mit der Gesangscene von Spohr. So bekannt dieses Stück auch ist, es gab uns diesmal wieder einen wanderbaren Genuss. Hegar ist eine jener glücklichen Künstlernaturen, denen in jedem Moment eine Fülle neuer und überraschender Nüancen zu Gebote steht. Dadurch gewinnen oft ganz bekannte Stellen, die sonst unbeachtet vorübergehen, einen ungeahnten Reiz, Wiederholungen des gleichen Motives erscheinen das zweite Mal in neuer und interessanterer Färbung, und man mag das ganze Werk noch so oft gehört haben, es wird wieder ein Stück frischen, individuellen Lebens auf man meint es, sie wäre es erst gestern componirt. Herrn Hegar's Violinspiel ist uns Zürichern bis ins innerste lieb und vertraut; als Componist tritt er uns seltener entgegen, und wir müssen dies um so mehr bedauern, als seine im Programm jetzt folgende Hymne »Musik« (Text von Helene v. Orleans) eine sehr erfreuliche Leistung ist, die das Wirksamen und Bedeutenden Vieles enthält. Der Text verbreitet sich in etwas sentimentaler Art über die gramstilende, düstere Stirnen wieder aufhellende Macht der Musik, wird aber sehr gehoben durch die talentvolle musikalische Behandlung, welche in ausdrucksvoller und oft farbenprächtiger Weise die verschiedenen poetischen Anhaltspunkte geschickt zu benutzen weiss. Als besonders gelungen bezeichnen wir die rein instrumentirte Zephyrstelle, so wie den machtigen, klangvollen Orgelpunkt kurz vor dem Schlusse des Werkes. Die interessanteste Nummer des Programmes, das Ereigniss des Abends, war nun aber Schumann's Musik zu Byron's »Manfred« mit verbindendem Text von R. Pohl. Ihre dem genialen Dirigenten, dem braven Orchester und allen Mitwirkenden, die uns den navrgenossenen Genuss dieses seltenen Werkes vermittelt haben! Von hinreissender Wirkung war schon die Ouvertüre, dieses leidenschaftlichste Werk Schumann's, das uns den Inhalt des Byron'schen Dramas mit erschütternder Macht vor die Seele zaubert. Von den folgenden, zwischen die Declamation eingestreuten Gesangsnummern erwähnen wir den »Geisterbannlied« und das Bass-Solo darin: »Von deinen Thränen kocht' ich Trank, aus deinem Herzen sog'st' ich Blute — eine wiederkehrende Stelle von ungeheurer Kraft, die sich unbeschreiblichem Schauer des Hörers zu bemächtigen weiss. Den grössten Contrast dazu bildete im zweiten Theile die Musik zur Erscheinung der Alpenfee. Das kleine Musikstuck versinnlicht den Wasserfall, unter dessen Regenbogen die Fee erscheint, und gehört wohl zu dem Lieblichsten, in euphonischer Hinsicht Reizvollsten, was uns von Schumann bekannt ist; die Ausführung war virtuosenhaft. Doch wir müssen Abschied nehmen von »Manfred« und von Hegar's Benefizconcert; und wenden uns jetzt zu dem vierten Abonnement-Concert, welches vierzehn Tage später, am 7. Februar, stattfand. Beethoven's Ouvertüre zu »Die Weihe des Hauses«, mit welcher das Concert begann, ist uns eine der liebsten des Meisters und wohl von allen Ouvertüren diejenige, welche am genialsten unserer Bestimmung entspricht. In weihevollen Klängen erinnert sie den Hörer zunächst an die tiefere Bedeutung des Tages, an die Würde desselben, was gefeiert werden soll; daran schliesst sich in warm pulsirenden Lebens ein freudiges Erfassen des Momentes, gegenseitige Personen öffnen sich, und dann überlässt sich Alles dem fröhlichen, tobenden Festjubel, der kein Ende nehmen will. In dem Concerte, von dem wir sprechen, konnten wir das ewig jugendfrische Werk mit reinster Freude geniessen, das Orchester hatte für die vortreffliche Ausführung. Es folgte das D-moll-Concert von Brahms für Clavier und Orchester, gespielt von Herrn Theodor Kirchner. Eine gediegene Bereitheilung hat dieses grossartige Werk bereits in der »Presse« erfahren, welche in Nr. 6 Spalte 94 eine Beurtheilung enthalten ist. Es ist in der That eine gewaltige Symphonie für zwei Orchester, deren eines durch das Clavier repräsentirt wird. In rein orchestraler Behandlung muss dasselbe gleichberechtigt den übrigen Tonmassen gegenüber treten, und selbst im *Fortissimo* der Instrumente noch siegende Kraft bewähren. Die Erfindung des Ganzen geht zu dem Genialsten, was Brahms geschrieben hat. Das majestätische Motiv, mit welchem der erste Satz beginnt, kommt dem Hörer nicht leicht wieder aus der Erinnerung; wunderbar wirken auch die schnsüchtigen, wehmüthig ergreifenden Melodien, mit denen dieses Motiv abwechselt. Die Ausführung des Clavierparts durch Herrn Kirchner ermöglichte den vollen Genuss des Werkes. Ueberaus schön gelangen ihm die zarteren, zum Gefühl sprechenden Partien. Wenn wir in den majestätischen Kraftstellen gegenüber dem Orchester gern dem Claviere noch intensivere Klangfülle gewünscht hätten, so müssen wir hinzusetzen, dass der Componist dem Instrumente mitunter wohl mehr zugemuthet hat, als es auch im günstigsten Falle leisten kann. Die wichtigsten Nummern des Programmes sind wir besprochen; Herr Kirchner spielte noch Schumann'sche Lieder in Transcriptionen für das Clavier allein. Sie klangen sehr süss und einschmeichelnd und schienen der Masse des Publikums viel lieber zu sein, als jenes ernste Concert. Das Orchester spielte zum Schlusse die bekannte Gade'sche Bdur-Symphonie mit dem reizenden *Scherzo* in G-moll. Dasselbe sah sich noch Herr Morel vom Theater in Brüssel auf mit zwei Arien von Adam und Concone. Wir hätten seiner klangvollen Bassstimme noch freudigere Würdigung geschenkt, wenn die von ihm gewählten Stücke nur nicht so entsetzlich gewesen wären.

Digitized by Google

ANZEIGER.

[64] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Fidelio.

Oper in zwei Acten
von
L. van Beethoven.

Vollständiger Clavierauszug
bearbeitet von
C. D. Otten.

Mit den Ouverturen in E dur und C dur
zu vier Händen.

Deutscher und französischer Text.

Pracht-Ausgabe in gross Royal-Format.

In Leinwand mit Lederrücken Fr. 15 Cfrs. — In feinstem Leder Fr. 18 Cfrs.

Das Werk enthält nachstehende Beilagen:

1. **Beethoven's Portrait**, in Kupfer gestochen von *G. Gonzenbach*.
2. **Vier bildliche Darstellungen**, gezeichnet von *M. v. Schwind*, in Kupfer gestochen von *H. Merz* und *G. Gonzenbach*, nämlich:
   Eintritt Fidelio's in den Hof des Gefängnisses.
   Erkennungs-Scene.
   Pistolen-Scene.
   Ketten-Abnahme.
3. **„An Beethoven"**, Gedicht von *Paul Heyse*.
4. Ein Blatt der Partitur in Facsimile von *Beethoven's* Handschrift.
5. Das vollständige Buch der Oper, Dialog, Gesänge und Angabe der Scenerie enthaltend. (Deutsch und französisch.)
6. Vorwort mit biographischen Notizen und Angaben über die Entstehung der Oper.

Die Zeichnung der gepressten und reich vergoldeten Einbanddecke ist von **F. A. Baumgarten** in Leipzig.

Aussergewöhnlich sorgfältiger Stich und Druck von Seiten der Röder'schen Officin tragen endlich dazu bei, das Werk in allen Theilen zu einer wirklichen Pracht-Ausgabe zu machen.

[65] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

OXFORD-SINFONIE
von
Joseph Haydn.

Partitur. Pr. 4 Thlr. 10 Ngr.
Orchesterstimmen. Pr. 3 Thlr.

[66]
Reichel & Wachtel
in einer Kehle.

Demjenigen, welcher das Contra-*C* eines **Reichel** und das hohe *F* eines **Wachtel** um einen Ton überbietet, mithin circa 3½ Octaven ohne Falset vocalmässig leistet, werden **30 Louisd'or** als Prämie freundlichst geboten.

Näheres über den Einsender, welcher ersteres mit ca. 2¾ Octaven Brust- und ½ Octave gemischten Tone ohne Falset knustgerecht leistet, und das weiter Mögliche gern erführe, wie auch seine Zusage ehrenhaft eingehalten würde, bei der Expedition dieses Blattes.

[67] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Werke von Ferd. Sieber.

In saluto a Bergamo.

Ein Gruss an Bergamo.

ALBUM VOCALE.

Raccolta di otto Arietto per Camera
con Accompagnamento del Pianoforte.

Op. 64. Complet 2⅙ Thlr.

Nr. 1. La Farfalletta (Der Schmetterling) per Soprano. 12½ Ngr.
- 2. Il Marinaro (Der Steuermann) per Baritono o Mezzo-Soprano. 10 Ngr.
- 3. Sonetto (Sonett) per Tenore o Soprano. 10 Ngr.
- 4. Senza timore! (Ohne Furcht!) per Basso. 10 Ngr.
- 5. Tiroiese (Der Alpensänger) per Soprano o Tenore. 10 Ngr.
- 6. Rosettino (Rosettino) per Contralto o Basso. 10 Ngr.
- 7. Il Giardiniere (Der Gärtnerknabe) per Tenore. 10 Ngr.
- 8. Il Galop (Der Galopp) per Soprano. 15 Ngr.

In Riva al Lago di Como.

(Am Comer-See.)

ALBUM VOCALE.

RACCOLTA
DI
QUATTRO DUETTI E DUE TERZETTI
con Accompagnamento del Pianoforte.

Op. 65. Complet 1 Thlr. 25 Ngr.

Nr. 1. Domanda e Risposta (Frage und Antwort). Duetto per Soprano e Tenore. 12½ Ngr.
- 2. La Costanza (Die Beständigkeit). Duettino per Soprano e Contralto. 7½ Ngr.
- 3. I Pescatori (Die Fischer). Duetto per due Bassi. 12½ Ngr.
- 4. L'Alma senza Amore (Ein Herz ohne Liebe). Duettino per Tenore e Contralto. 7½ Ngr.
- 5. Senza parlar (Auch ohne ein Wort). Terzetto per due Soprani e Contralto. 10 Ngr.
- 6. Il Congedo del Guerriero (Der Abschied des Kriegers). Terzetto per Soprano, Contralto e Basso. 15 Ngr.

Sechszig
VOCALISEN
für vorgerücktere Gesangschüler

zur höheren Ausbildung der Technik mit Begleitung des Pianoforte.

Vierte Folge der Vocalisen.

Heft I. **Zehn Vocalisen** für hohen Sopran. Op. 78. 1 Thlr. 10 Ngr.
- II. **Zehn Vocalisen** für Mezzo-Sopran. Op. 79. 1 Thlr. 26 Ngr.
- III. **Zehn Vocalisen** für Alt. Op. 80. 1 Thlr. 10 Ngr.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 26. April 1871. Nr. 17. VI. Jahrgang.

Inhalt: Sinfonie (in D-moll) von Albert Dietrich. — Zur Musikpraxis und Theorie des 16. Jahrhunderts. II. Die tonischen Elemente und die Temperatur (Schluss). — Anzeigen und Beurtheilungen (II. Vocalia (ein- und mehrstimmige) (Compositionen von Hermann Riedel) (Fortsetzung)). — Beethovaniana (Berichtigung zu Nr. 1 der Nachträge in Nr. 5 d. J.). — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Vermischte literarische Mittheilungen. — Anzeiger.

Sinfonie (in D-moll) von Albert Dietrich

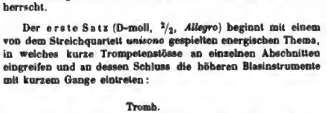
für grosses Orchester, Op. 20. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. Partitur 5 Thlr. 25 Ngr. Stimmen 8 Thlr. 15 Ngr.

B. D. Wir befinden uns bei dem Werke, welches wir in den folgenden Zeilen zu besprechen uns anschicken, in der für den Kritiker erwünschten Lage, nicht erst die Leser unserer Zeitung auf etwas ihnen noch Unbekanntes aufmerksam machen, demselben durch unsere Fürsprache Interesse und Eingang verschaffen zu müssen; unsere Besprechung steht diesmal einem bereits vorhandenen Resultate gegenüber und kann ihren Ausgang von der Constatirung des entschiedenen und durchgreifenden Erfolges nehmen, welchen die Symphonie von Dietrich an verschiedenen und vorzugsweise maassgebenden Orten, an denen sie bereits aufgeführt worden ist — wie in Leipzig, Dresden, Köln u. a. — gefunden hat. Wir haben also uns und dem Leser klar zu machen, welche Vorzüge es sind, die den Erfolg des neuen Werkes bedingten.

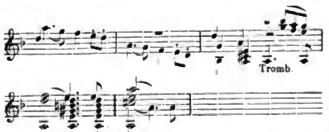
Schon der Entschluss, eine Symphonie zu schreiben, und die glückliche Ausführung dieses Entschlusses muss als ein bemerkenswerthes Ereigniss bezeichnet werden. Unsere Zeit ist bekanntlich an Instrumentalmusikstücken in der aus der classischen Zeit überlieferten Form nicht reich, und die Richtung auf die Detailmalerei, auf die Specialisirung der Empfindungen in kleineren Gebilden, in der Claviermusik längst herrschend, hat auch die Orchestermusik mit fortzuziehen begonnen. Denn wie soll man sich jenes halb gewaltsame Hervorziehen alter Formen, wie der der Suite in Lachner's und Anderer Weise, anders erklären, wenn nicht als ein Eingeständniss des Unvermögens, in den grösseren Formen des symphonischen Satzes die Empfindung langathmig austönen zu lassen, und des Bedürfnisses, durch das Ungewöhnliche der äusseren Gestaltung ein neues Element des Interesses zu gewinnen, welches der Beobachtung einer verbreiteten und in continuirlicher Ueberlieferung auf uns gekommenen Form nur durch innere Originalität, durch Neuheit und Eigenthümlichkeit der Gedanken und ihrer Verbindung zu Theil werden kann? Männer wie Schumann und Mendelssohn, die wohl im Stande waren, der alten Form selbständigen Geist einzuhauchen, bedurften dieses Mittels nicht.

Unter den Componisten unserer Zeit, welche mehr oder weniger von der romantischen Richtung ausgehend zu selbständiger Stellung zu gelangen streben, haben sich namentlich W. Bargiel, J. Brahms (in den Serenaden) und M. Bruch mit Erfolg auf dem symphonischen Felde versucht. Ihnen hat sich nunmehr Albert Dietrich mit glücklichem Erfolge angeschlossen. Ebenfalls nach Anlage und Entwicklung der romantischen Richtung zugethan, ist er doch von dem deutlich erkennbaren Streben erfüllt, in dieser Richtung den festen Zügel der strengen classischen Form nicht aus der Hand zu verlieren und bei voller Eigenthümlichkeit und Selbständigkeit doch verständlich und objectiv zu sein. Dieses Bestreben ist von glücklichem Erfolge begleitet, und wenn wir der Beschreibung des Einzelnen eine allgemeine Bemerkung vorausschicken dürfen, wie sie auch bei dem ersten Hören oder dem flüchtigen Ueberblicken der Partitur bereits sich aufdrängt, so ist es eben die Wahrnehmung, dass auf klare und bestimmte Gestaltung der Motive und Themen ein sorgfältiges Augenmerk gerichtet, eine deutliche Abgrenzung der Perioden mit Glück erstrebt und in Folge der Fernhaltung unorganischen Beiwerkes einheitliche Wirkung und unsaufhaltsamer Fluss der Sätze erreicht ist. Das klare Hervortreten dieser inneren Einheit und Bestimmtheit wird dann noch ganz besonders unterstützt durch eine sehr glückliche Instrumentation, welche den erfahrenen Kenner des Orchesters und seiner Wirkungen zeigt. Während eine Menge kleiner Züge erkennen lässt, wie wohl er die Wirkungen der einzelnen Instrumente kennt und an geeigneten Orte zu verwenden weiss, sehen wir nirgendwo ein Streben nach Orchestereffecten um ihrer selbst willen, und ein Kennzeichen der Instrumentation des Componisten ist Einfachheit, häufiges Gegeneinanderstellen grosser Massen des Orchesters; kurz, die Instrumentation dient der Idee, und nicht umgekehrt. So erfüllt Dietrich's Symphonie die Forderung, die wir an ein derartiges Werk stellen zu dürfen glauben: sie gewährt selbständigen und unmittelbar dem Inneren entsprungenen Inhalt, von bewusst ordnender künstlerischer Hand geregelt und beherrscht.

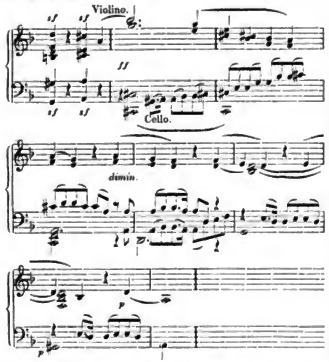
Der erste Satz (D-moll, $^2/_2$, *Allegro*) beginnt mit einem von dem Streichquartett *unisono* gespielten energischen Thema, in welches kurze Trompetenstösse an einzelnen Abschnitten eingreifen und an dessen Schluss die höheren Blasinstrumente mit kurzem Gange eintreten:



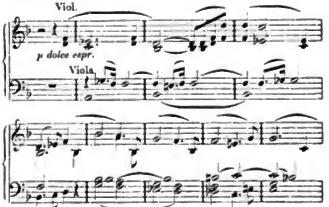
Digitized by Google



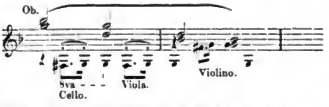
Dann antwortet die erste Hälfte des Themas in der Tonart der Dominante, woranf in schnellem Uebergange der Wiedereinsatz in der Haupttonart folgt, mit vollem Klange des Orchesters, in gefüllter Harmonie und zu schneller Sechzehntelbewegung der Bratschen. Es ist aber nur das erste Motiv des Themas, welches hier wiederkehrt; die mehrmalige Wiederholung und Versetzung desselben in höhere Lage, verbunden mit schnellem Wechsel der Accorde, erhöht den Eindruck eines kräftig arbeitenden Strebens und entschlossenen Willens, dessen Ziel nur zunächst noch nicht erreicht zu werden scheint. Dann nach einem kräftigen Stillstehen auf der Dominante folgt (S. 5) ein Gegenthema in langsam absteigender Bewegung mit dem Ausdrucke der Klage, zu welchem Cello und Bratschen eine unruhig nach oben sich bewegende und wieder abwärts steigende Achtelfigur bringen:



So stellt sich in der Seele einem frischen Aufschwunge der Kraft der beunruhigende Zweifel entgegen, der unvermerkt aus der Tiefe des Gemüthes empordringt, und es erhebt sich die Klage über die Ferne des Zieles und die Unzulänglichkeit des Strebens, welche mitunter Hoffnung und Willen übertönt, schliesslich aber doch sich überwunden zurückziehen muss. Auch die breiteren Klagemotive (die von den Blasinstrumenten in geeigneter Weise verstärkt werden, ohne dass dieselben selbständig hervortreten) erlangen durch Transposition in höhere Lage intensive Steigerung; dann erfolgt eine Abschwächung derselben; nur in den Blasinstrumenten treten sie noch wie aus der Ferne auf, zuerst in G-moll, dann in Es-dur, während auch der grollende Zweifel in abgebrochenen Figuren nach und nach verklingt; endlich bei dem letzten Einsatze erhebt sich das Streichquartett *unisono* in Sechzehnteln in kräftigem Aufschwunge und leitet noch einmal zu dem Hauptthema in der Dominantentonart: dem fast unwilligen Abschlusse desselben auf einer punktirten Figur antworten Figuren der Blasinstrumente, die an das Klagemotiv erinnern, aber nach Tonart und Charakter den Eindruck der Beruhigung machen, und sich gleich einem Gewölke, das sich zertheilt, in einen sanften ausdrucksvollen Gang auflösen, der die Durtonart (B-dur) vorbereitet. In dieser setzt nun das zweite Thema ein:



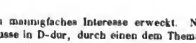
mit dem Ausdrucke verlangend sich bebender Hoffnung, welcher doch in der begleitenden Figur der Bratsche noch der Zweifel beigemischt ist, die aber in dem Verlaufe der Motive an Zuversicht zu gewinnen scheint. Nachdem das Thema ausgeklungen, erlösen wieder harmonische Gänge in den Blasinstrumenten, belebt durch eine in dem Quartett auftretende kurze Figur:



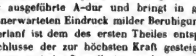
Während mit diesen Figuren durch eine Reihe von Tonarten modulirt wird, tritt schliesslich an die Stelle des kurzen Motives in den Streichinstrumenten Sechzehntelbewegung, zuerst ganz leise, dann allmälig sich steigernd, bis zuletzt, während immer mehr Instrumente hinzutreten, in aller Kraft das Anfangsmotiv auf der Dominante von *B* wiederkehrt, und zwar in imitirender Verarbeitung in Violine und Bass, während die Mittelinstrumente die kräftige Sechzehntelbewegung fortführen; und während ebenso die Schlussfigur des Themas als Gegenstand der Nachahmung verwendet wird, schliesst der Theil mit einer wilden ungestümen Kraft auf B-dur, worin noch einmal mit alter Kraft das Thema *unisono* angegeben wird. Es folgt der zweite Theil, mit dem Anfangsthema beginnend, aber ganz leise und mit der Durterz (*Fis*) in den Bässen als Grundlage — ähnlich wie in Beethoven's neunter Symphonie —; an das Schlussmotiv, welches in den Blasinstrumenten imitirend wiederholt wird und in unerwartetem Uebergange nach E-moll leitet, schliesst sich nun eine längere kunstreiche Durcharbeitung des Anfangsmotives, welches durch Umkehrungen und Engführungen hindurchgeführt und in verschiedenen Tonarten

Digitized by Google

auftretend ein mannigfaches Interesse erweckt. Nach einem leisen Abschlusse in D-dur, durch einen dem Thema hinzutretenden Anhang gebildet, beginnt eine ähnliche Verarbeitung das umgekehrten Schlussmotives des Hauptthemas:



welches zu leiser Sechzehntelbewegung der Geigen in verschiedenen Blasinstrumenten, mit den Bässen abwechselnd, auftritt, während man gleichfalls das erste Motiv fortwährend leise anklingen hört. Trotz der leisen Bewegung gewinnt die ganze Stelle den Charakter rührigen frischen Lebens, und dass Klangfülle und Stärke sich allmälig gewaltsam steigert, erscheint uns innerlich durchaus begründet. Die Steigerung schliesst in G-moll, in welcher Tonart wiederum die Verarbeitung des Hauptthemas mit seiner Umkehrung beginnt und dasselbe sogar in der verdoppelten Zeitlänge hervortreten lässt. Die Bewegung schliesst gewaltsam ab, getragene Figuren erklingen zuerst in den Bläsern, dann im Quartett, nehmen allmälig einen klagenden Ausdruck an, dem sich auch die zweifelnde Figur im Violoncello hinzugesellt, und nun hören wir von der Clarinette in tiefer Lage das zweite Thema in dem dunkeln F-moll. Nachdem es zu Ende geführt, bringen es die Violinen in F-dur, modulirten mit demselben nach D-moll und B-dur, an welches sich nach neuer harmonischer Rückung eine kurze Verarbeitung des Hauptmotives vom zweiten Thema schliesst, zu leiser Sechzehntelbewegung der Geigen. Die ganze Stelle ist hinsichtlich der Klangwirkung und auch des Ausdruckes sehr anziehend; doch haben wir uns gefragt, ob das Eintreten des zweiten Themas in die Verarbeitung des ersten organisch, innerlich motivirt erscheine, und ohne dass wir dem verborgenen Gedanken des Componisten vorgreifen wollen, haben wir uns doch des Eindruckes nicht ganz erwehren können, dass hier mehr Reflexion und Verstandesüberlegung, wie der lebendige unaufhaltsame Zug der Empfindung walte. Aus dem zweiten Thema entwickelt sich allmälige Erhebung, das Schlussmotiv des ersten Themas tritt hinzu und mit gewaltigem Anlaufe wird dasselbe wieder erreicht. Durch hinzugefügte Figuren und Vermehrung der Klangfülle wird der energische Charakter noch gesteigert. In Folge einer von dem ersten Theile abweichenden Modulation erscheint das früher angeführte Gegenthema in Es-moll, F-moll, und nach einem viel kürzeren Verlaufe der Entwicklung, in welcher die inzwischen eingetretenen Geigen einen Abschluss in A-dur gebracht haben, setzt nunmehr das zweite Thema in *D* ein; neu und eigenthümlich folgt dieser Einsatz auf das völlig ausgeführte A-dur und bringt in glücklicher Weise einen unerwarteten Eindruck milder Beruhigung hervor. Der fernere Verlauf ist dem des ersten Theiles entsprechend; nur tritt am Schlusse der zur höchsten Kraft gesteigerten Bewegung unerwartet wieder D-moll ein, und es schliesst sich eine Coda mit allmälig schneller werdendem Tempo an, welcher eine Erweiterung des ersten Hauptthemas zu Grunde gelegt ist:



Auch dieses erscheint im weiteren Verlaufe in der Umkehrung. In unaufhaltsam wachsender Steigerung werden wir dem Schlusse zugeführt, welcher, nach einem gewaltsamen Anlaufe, mit dem doppelt vergrösserten Thema gebildet wird. Vielleicht darf man auch in dieser Coda an einzelnen Stellen die Bemerkung laut werden lassen, dass die, wenn auch kunstvolle und feinsinnige thematische und instrumentale Verarbeitung doch mitunter mehr die ruhigere verstandesmässige Theilnahme, wie das fortgesetzt thätige Mitempfinden des Gemüthes in Anspruch nimmt. Im Ganzen aber scheiden wir von dem Satze mit lebhafter Befriedigung und geben ihm das Lob eines wirklichen, wahr empfundenen Stimmungsgehaltes, der uns in plastischer Klarheit gegenüber tritt und von dessen Ausdrucke jede Subjectivität fernbleibt; neben intensivem Ausdrucke der Stimmung tritt überall ein auf tiefer Durchbildung ruhendes Geschick thematischer Verarbeitung, glücklicher Takt in Gruppirung und Verbindung der Perioden, unaufhaltsamer Fluss der Motive und eine sorgsam überlegte Instrumentation hervor, welche, ohne sich als Selbstzweck hervorzudrängen, überall den musikalischen Gedanken hebt, erläutert, ihm dient. Aus dem Tone der neueren Romantik tritt dieser erste Satz beinahe völlig heraus und schliesst den Charakter der Themen und dem ganzen Zuschnitte nach sich mehr dem Stile der classischen Zeit an. Die Grundstimmung aber ist der einer kräftig drängenden Energie, die sich auch durch Zweifel, Unruhe und Ermattung nicht beirren und von dem klar ins Auge gefassten Ziele abbringen lässt.

(Schluss folgt.)

Zur Musikpraxis und Theorie des 16. Jahrhunderts.

(Von **G. von Tucher.**)

II.

Die tonischen Elemente und die Temperatur.

(Schluss.)

Wir haben nun zwei Systeme vor uns liegen, das eine auf Messung der Saitenlänge, das andere auf den den Ton selbst erzeugenden Luftschwingungen beruhend; beide gehen von der Quinte im Verhältnisse von 2 : 3 und deren Verdoppelung zu der Dissonanz der None aus. Mit der mehrfältigen Verbindung dieser Quinten gehen aber beide Systeme auseinander, das eine in seiner weiteren Entwicklung den Weg der mathematischen Consequenz verfolgend, das andere bestimmt durch das physikalische Gesetz der Schwingungen, an das sich erst im weiteren Verlaufe der Entwicklung, da die Luftschwingungen selbst nicht mehr Tonverhältnisse erzeugend sind, die mathematische Consequenz wieder anreiht. Der Punkt, in welchem beide Systeme auseinandergehen, ist die Bildung der der Quinte zunächst stehenden Consonanz der grossen Terz, auf welchem Punkte das physikalische Gesetz einem logischen Denkgesetze folgend die Kraft behauptet, die mathematische Denomination nach der Consequenz der weiteren Quintenverbindung zu überwinden und zwar auf keinem anderen Wege als dem der Verkümmerung des reinen Verhältnisses der an sich vollkommenen Consonanz der Quinte *d a*, wogegen das andere System, das pythagoräische, in seinem Fortschreiten zur dritten Quinte ein Intervall erreicht, das dem natürlichen Wohlgefallen des Gehörsinnes widerspricht.

Wie vermittelt sich nun dieses auf Tonverhältnissen beruhende logische Denkgesetz (in seiner erstererwähnten wie in der erweiterten Fassung) und das Tonverhältnisse erzeugende physikalische Gesetz der Luftschwingungen?

Oder sollten beide Gesetze indifferent neben einander stehen, ihr Zusammentreffen auf besagtem Punkte desshalb nicht ein aus dem Wesen der Sache selbst hervorgehendes sein? Das lässt sich wohl nach Beachtung aller aufgeführten Erscheinungen kaum annehmen.

Wir haben oben die Wirthsbestimmung der grossen Terz der neuen Scala als das wichtigste Moment derselben bezeichnet, in ihr, sowie in der aus ihr hervorgehenden Verschiedenheit des grossen und kleinen Ganztones wurzeln, wie gezeigt,

Digitized by Google

alle Inconsequenzen, Incorrectheiten und Mängel des neuen Systems. Es wird also die Beantwortung der gestellten Frage zunächst den Nachweis mit sich führen, warum die mathematisch vollkommen richtige, in dem ganzen System consequent nothwendige Bestimmung der grossen Terz in ihrer Gestalt als Verbindung von zwei gleichen Ganztönen oder von vier Quinten eine Dissonanz und darum unbrauchbar sei, und ob diese Eigenschaft auch fortbestehen werde, wenn die Terz auf ein dem Ohre zusagendes Verhältniss gesetzt worden ist, jene Verbindung aber unter entsprechender Modification der beiden Ganztöne beibehalten wird. Zur Erwartung, dass uns dieser Nachweis bezüglich einer Aenderung im Verhältnisse der grossen Terz gebracht werde, sind wir durch den Umstand veranlasst, dass so viele Differenzen der Reinheit von Intervallen der neuen Scala in gleichem Betrage von $\frac{81}{80}$ vorhanden sind, wie alle mit d und b in Verbindung stehenden consonirenden Intervalle je nach Maassgabe ihrer Stellung, welche ohne Anstoss ertragen werden, warum nicht auch die der alten grossen Terz?*) Es scheint nun keinem Anstande zu unterliegen, dass man, um die grosse Terz auf das entsprechende Maass zu bringen, in Vollzug setze, was Fogliano bei seiner Darlegung der Nothwendigkeit eines doppelten d und b als Abhülfe vorschlägt, die gleiche Differenz dieser Doppelstellung zu $\frac{81}{80}$ zu theilen. Die Alten (s. Ptolemäus l. c. I, 5, in fine. Giarean l. c. I, 10) stellten den ganz richtigen Satz auf, dass sich ein superparticulares Tonverhältniss nicht in gleiche Hälften theilen lasse, $\frac{81}{80}$ ist ein solches. Fogliano meint aber, es vermöchten demungeachtet die praktischen Musiker, die gar nicht einmal etwas von einem Komma wissen, durch oftmaliges versuchsmässiges Hinauf- und Herabstimmen der Saiten nach dem Gefühle solche Theilung ins Werk zu setzen, wenngleich der speculative Musiker es wohl weiss, dass das arithmetisch nicht möglich ist. Die Differenz sogar eines ganzen Kommas können wir unter Umständen unbemerkt ertragen, darum dürfte eine Terz mit der ungefähren Erhöhung um ein halbes Komma, welche kaum fühlbar sein kann, auch nicht stören. Vollkommene Consonanzen, die einen Stimmungspunkt, d. h. einen solchen Punkt in sich tragen, in dem die Verschmelzung des Klanges der beiden Grenztöne eintritt, gestatten eine gewisse Alterirung ihrer Reinheit, um so mehr also die Terz, die eines solchen Punktes entbehrt, bei welcher auch der harmonische Oberton nicht deutlich genug hervortritt, um bestimmend wirken zu können (s. Helmholtz l. c. S. 406). Jeder Clavierstimmer und Pianofortefabrikant sagt uns, er sei genöthigt, die Terzen »scharf« zu stimmen und es hat das auch seine Berechtigung, indem sich eben hiedurch die Terzen den Klängen der in gleichschwebender Temperatur gestimmten Instrumente nähern (vergl. Helmholtz l. c. S. 420), diese Annäherung sich aber gewiss zur Erzielung grösserer Reinheit des Klanges empfiehlt.

Mit der Erhöhung der grossen Terz wäre dann auch die Gleichstellung der beiden Ganztöne wohl ermöglicht; denn wenn auch der erste Ganzton d dadurch in die Mitte von $\frac{9}{8}$ und $\frac{10}{9}$ gestellt wird, ebenso wie der zweite, so würde in Berücksichtigung der der Temperatur wegen nöthigen Herabstimmung der Quinte immer noch ein wenigstens annähernd entsprechendes Intervall eines Ganztones als Differenz der Quart und Quinte gegeben sein.

Gegen solche Gleichstellung scheint nun aber das oben berührte Gesetz aufzureten, nach welchem sich die Verbindung von gleichen Intervallen zu einer Consonanz verbietet. Die desshalb nöthige Darlegung des Einflusses dieses Gesetzes hätte desshalb die Statthaftigkeit solcher Verbindung oder deren Unthunlichkeit vorerst zur Entscheidung zu bringen.

Der weitere Grundsatz der Alten, dass ein superparticulares Verhältniss nicht gleichheitlich getheilt werden könne, würde kein Hinderniss sein, weil die neu aufzusuchende, desshalb von $\frac{8}{4}$ verschiedene grosse Terz, wie die alte pythagoräische, in keinem solchen Verhältnisse stehen kann.

Lässt sich für die grosse Terz ein entsprechendes höheres Maass auffinden und eine Gleichstellung der beiden Ganztöne auf erster und zweiter Tonstufe bewirken, dann dürfte sich wohl auf Grundlage der von den Alten angegebenen und oben aufgeführten Bestandtheile eines jeden Intervalles der diatonischen Scala eine solche herstellen lassen, welche eine für alle Transpositionen gleichmässig brauchbare Temperatur ermöglichte.

Möchten philosophisch, mathematisch und physikalisch gebildete Männer wie der geistvolle Verfasser des citirten classischen Werkes über Tonempfindungen dieser hier angeregten Frage ihre Beachtung zuwenden!

So lange wir aber eine Tonleiter haben, welche eine in allen Transpositionen gleichmässige Temperatur nicht zulässt, so lange insbesondere in ihr verschiedene Ganztöne sich befinden und, um die zuletzt aufgeführten Beispiele an die Hand zu nehmen, Terzen und Sexten ganz andere sind, je nachdem sie auf dem Grundtone oder auf einer anderen Tonstufe ruhen, kann man nicht wohl behaupten, dass die Transposition eines alten Tonstückes nicht tief eingreifend sei in das Wesen und den Charakter desselben. Bekanntlich sind alle Tonwerke des 15. und 16. Jahrhunderts entsprechend der oben mitgetheilten pythagoräischen Scala, nur in zweierlei Tonlagen gesetzt, nämlich ohne Vorzeichnung oder unter Versetzung in die Quart mit Vorzeichnung eines ♭, welche Weise auch aufrecht erhalten blieb, nachdem die alte Scala bereits ausser Gebrauch gekommen war. Da nun der Umfang der einzelnen Stimmen in der Regel durch die Tonart (den Kirchenton) bestimmt wurde, die Tonlage der acht Kirchentöne aber eine sehr verschiedene ist, so trifft es sich oft, dass der Umfang einer Stimme in Noten die natürliche Stimmenlage der Sänger überschreitet. In solchen Fällen wurden die Noten, die einer alten Sitte zufolge das fünfzeilige Notensystem nicht überschreiten sollten, in höhere Schlüssel versetzt, nämlich von den natürlichen: Sopran-, Alt-, Tenor- und Bass-Schlüssel in die »versetzten Schlüssel, *claves fictae*, *chiavi trasportate*«: Violin-, Mezzosopran-, Alt- und Bariton- oder Tenor-Schlüssel. Alle solche Gesänge können desshalb nicht in der Tonlage, wie sie die Noten angeben, gesungen werden, sondern nur in derjenigen, die eben dem natürlichen Stimmumfange der Sänger entspricht. Das correcte Verfahren besteht in dem von den Alten selbst, ebenso wie auch von den Sängern der päpstlichen Kapelle in Rom (wenigstens im ersten Viertel des gegenwärtigen Jahrhunderts und wohl auch heute noch) geübten, welches auch von Proske bei Herausgabe seiner »*Musica divina*« im Auge gehalten wurde, sowie von seinem Mitarbeiter, dem Chorregenten Mettenleiter in Regensburg, der alle Tonsätze vor deren Aufnahme in dieses Werk, mit seinem wohlgebildeten Singechore

*) Helmholtz, dessen Competenz zur Festsetzung der Tonverhältnisse nach den Schwingungszahlen gewiss nicht bezweifelt werden wird, hat (l. c. S. 39) eine von ihm gefertigte Tabelle der diatonischen Tonleiter mit den jeder Tonstufe treffenden Schwingungszahlen mitgetheilt, der wir nur die Tonstufe *B* als den Halbton über *A*, nämlich $440 \cdot \frac{16}{15} = 469\frac{1}{3}$ beigefügt haben. In dieser Tabelle sind die Intervalle *AD*, *DB*, *FD*, *ED* und *AG* um $\frac{81}{80}$ zu gross, dann aber *DF*, *GB*, *DA*, *HF* und *EB* um $\frac{80}{81}$ zu klein. Es ist interessant, wie richtig Fogliano gesehen hat, der ein doppeltes d und b als nothwendig erkannte.

Digitized by Google

zur Ausführung brachte. Hiernach haben nämlich die Sänger ohne Transposition, aber in jeder den Stimmen des Chores und dem Charakter des Tonstückes entsprechenden, vom Dirigenten bestimmten Tonlage zu singen. Hiezu bedarf es aber tüchtig geschulter Singechöre, die in Privatkreisen wenigstens nicht so leicht aufzufinden sein werden. Für Fälle, in denen aus diesem Grunde Gefahr für Reinheit des Tones zu befürchten wäre, möchte desshalb wohl eine Transposition zuzulassen, ebenso auch bei Herausgabe der alten Tonwerke in Druck, jedoch eine solche nur dann zu billigen sein, wenn zugleich die Form des Originals auf eine leicht erkennbare und jeden Zweifel ausschliessende Weise für diejenigen an die Hand gegeben wird, die mit tieferem Verständnisse auch das Interesse verbinden, die Tonlage des Originals wieder herzustellen. Allerdings entsteht aus jeder Transposition eine nicht ganz unerhebliche Beschwerde beim Studium der Partitur, weil durch solche immer die Octavengattung des Kirchentones und die diesem angehörigen Cadenzen verdunkelt werden. Doch lässt sich diese Schwierigkeit überwinden. Desshalb halten wir auch die von Heinrich Bellermann bei der Redaction der in die »Denkmäler der Tonkunst I« aufgenommenen Tonwerke beobachtete Verfahrungsweise als unseren Verhältnissen entsprechend. —

Der nächste Artikel wird sich mit den rhythmischen Elementen der alten Tonkunst beschäftigen.

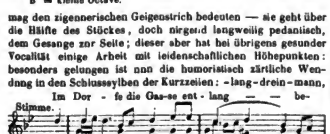
Anzeigen und Beurtheilungen.

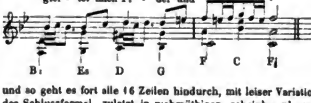
II. Vocalia (ein- und mehrstimmige).

(Fortsetzung.)

Erfreulich ist, jenem Exempel verschneiten Humors ein anderes voll Frühlings-Wärme gegenüber zu stellen in dem ersten von **Hermann Riedel's** Drei Liedern (Op. 3 Nr. I.): »Im Dorf die Gasse entlang — Begleitet mich Fidel und Sang — Ich tanze wie toll hinterdrein — Spiel traurig Zigeunersmann — Damit ich mich auswinnen kann — nämlich aus Liebe; aber unter Ihrem Fenster »sollst du das Allertustigste spielen, damit die Falsche nie erfahre: wie sehr ich mich härme um Sie!« — Diese widersireitenden Empfindungen (Post: Poëzie) sind in Gesang und Spiel gleich treffich in Eins gebildet zu einem geistreich ansprechenden Gesammtbilde. Die Clavierfigur:

mag den zigeunerischen Geigenstrich bedeuten — sie geht über die Hälfte des Stückes, doch nirgend langweilig pedantisch, dem Gesange zur Seite; dieser aber hat bei übrigens gesunder Vocalität einige Arbeit mit leidenschaftlichen Höhepunkten: besonders gelungen ist nun die humoristisch zärtliche Wendung in den Schlusssylben der Kurtzeilen: -lang-drein-mann,





und so geht es fort alle 16 Zeilen hindurch, mit leiser Variation der Schlussformel, zuletzt in wehmüthigen, scheinbar phrygischen Ausgang. Die sonderbare Dehnung, ohne dem Wort- und Klang-Rhythmus Gewalt zu thun, die klare und feine Stimmführung — es wirkt unwiderstehlich kitzelnd ohne gemein zu werden: ein rechter John Paddy, erheiterten Zustandes — nebst obligatem Thränenwasser, ein Charakterkopf, wie ihn sich Riehl nicht besser wünschen könnte. — Die beiden anderen sind weniger hervorragend aber singbar, ohne Trivialität und Verstiegenheit. Das zweite »Einen Augenblick sich finden« von Mosenthal, ist beweglich, Töne edler als Text, im Ganzen doch etwas lau. Das dritte »Du fragst warum ich liebes von Lemcke, hat nicht das schöne Gleichgewicht wie das erste, zwischen Gesang und Spiel: es wird zu viel recitirt und daneben contrafagurirt, als dass es ein einheitliches Bild würde. So verhalten sich die drei Stücke in absteigender Linie je nach dem Wortgehalte.

(Fortsetzung folgt.)

Beethoveniana.

(Berichtigung zu Nr. 1 der Nachträge in Nr. 5 d. J.)

Bei wiederholter Durchsicht des in Nr. 5 dieser Zeitung beschriebenen Stammbuch Beethoven's zeigen sich einige Unrichtigkeiten und Ungenauigkeiten. Der unter Nr. VII angeführte Schattenriss stellt einen männlichen Kopf der auf ist wahrscheinlich der des Grafen Weidstein, welcher das gegenübersteheede, folgende Blatt geschrieben hat. Die Unterschrift des 12. Blattes heisst: Ed. Breuning (nicht K. v. Breuning). Die Unterschrift des 13. Blattes heisst: P. J. Eilender. Auch ist die Beschreibung des Titelblattes nicht genau. Das Stammbuch befindet sich jetzt im Besitze der Hofbibliothek in Wien. *G. Nottebohm.*

An Vorstehendes schliessen wir noch einige nähere Angaben über die unter den Stammbuchversen vorkommenden Namen an, die uns von befreundeter Hand zugingen. Sie sind mündlichen Mittheilungen und den churfürstlichen Hofalmanachen vom Jahre 1789 und 1790 entnommen.

1) Die unter Nr. III unterzeichnete Marlene Koch war eine Schwester der Barbara Koch (Gräfin Belderbusch) und nachher wahrscheinlich an einen Universitäts-Professor verheirathet.
2) Zu IV. Joh. Heinrich Richter war Hofchirurg.
3) Zu VI. Joh. Joseph Eichhof, churfürstlicher Mundkoch.
4) Zu IX. Joh. Anton Degenhard, Wechtschreiber am Gouvernement zu Bonn.
5) Zu XIII. P. J. Eilländer, Secristan ae der churfürstlichen Hofkapelle.
6) Zu XIV. Der Arzt Cravelli, unverheirathet, wohnte eine Zeitlang am Markte bei Wittwe Koch, zog dann später in die Handsgasse, wo er einen prachtvollen Garten pflegte.
7) Zu XV. Jakob Klemmer wird als Unter-Bereiter in der churfürstlichen Reitbahn aufgeführt. *D. Red.*

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **Leipzig.** —*e.* Am Schlusse der Concert-Saison 1870—71 haben wir nach der Aufführung zweier grösseren Werke Erwähnung zu thun: des Concertes zum Besten der Armen im Gewandhaus-Saale am 30. März und der Charfreitags-Aufführung in der Thomaskirche. Dem Inhalt des ersteren Concertes bildete Schumann's »Paradies und Peri«, dieses herrliche, poetische und frisch empfundene Werk, das die Mitwirkenden ebenso wie die Zuhörenden in Begeisterung versetzt und gern bei den hohen Schönheiten des Werkes über die ihm anhaftenden Mängel, besonders im Schlusstheile, hinweg-

Digitized by Google

sehen lässt. Mit der Wiedergabe des Werkes konnte man im Allgemeinen zufrieden sein; es wehte wenigstens jener Schumann'scher Geist über der Aufführung; das Orchester hielt sich wacker, der Chor strengte sich an, so gut es bei seinen Kräften ging, so dass Alles glatt ablief. Die Soli waren nur durch Mitglieder des hiesigen Theaters vertreten, unter denen allenfalls anerkennenswerth hervorzuheben sind Herr Gura, Herr Rebling (Tenor), Frl. Boree und Frl. Mubie. Frau Peschka-Leutner war sowohl hinsichtlich der durch steles Uebereilen auffällig schwindenden Stimmmittel wie auch der Vortragsweise hier nicht der Aufgabe als »Peri« gewachsen worden. Mit diesem Concerte nahmen wir also für diesen Winter Abschied von dem Gewandhaus-Saale. — Am Charfreitag wurde, wie üblich, Seb. Bach's Matthäus-Passion in der Thomaskirche unter der Direction des Herrn Kapellmeisters Reinecke mit der Mitwirkung des Gewandhaus-Orchesters und -Chores und anderer Vereine, aufgeführt. Referent wurde am liebsten diese Aufführung mit Stillschweigen übergehen, — hat er doch schon genug des Tadels bis jetzt vorbringen müssen, dass er schliesslich in den Verruf eines Pessimisten gekommen — wenn er nicht geradezu durch die immer gleich lobspendende Tageskritik (nur ein Journal machte diesmal eine Ausnahme) veranlasst wurde, die Vorführung dieser grossartigen Schöpfung als eine im höchsten Grade mangelhafte zu bezeichnen. Und dabei war sie noch besser als im vergangenen Jahre, wenigstens ist kein Unfall passirt und das Gerust im Aufbauen nicht zusammengestürzt. Dies ist auch das ganze Lob, das wir ihr im Allgemeinen ausstellen können. Das Verständnisse für dieses Werk ist überhaupt wohl für Buchen, scheint bei der üblichen Direction vorerst gewissen zu sein; was soll sich auch unsere Futurisker-Zeit noch mit so altem geistlichen Krame abplagen. Es war genug, dass die Noten vom Blatte heruntergesungen und — gestrichen wurden. Dank den alten Chormeistern, die uns wir dies nicht zweckes finden, da dasselbe bei der jetzigen Lage zu einer Besserung doch nichts helfen würde. Um der Solisten noch zu gedenken, so hatte man im letzten Momente, an Stelle der Frau Peschka-Leutner, Frau Rosa v. Milde aus Weimar zur Sopranpartie zu verpflichten gewusst, die wir können. Frl. Emma Schmidt aus Berlin trat für die Altpartien ein, liess aber kalt bis ins innerste Herz. Herr Wolters, Hofopernsänger aus Braunschweig, hatte die Rolle des Evangelisten recht theatralisch und heiter aufgefasst. Der Genius weist, von dem man sagen konnte, dass er wenigstens in wordiger Weise, durchdrungen von seiner Aufgabe, die Partie des Christus zur Darstellung brachte, ist Herr Director Behr; schade nur, dass seine Stimme nicht mehr die Kraft und Festigkeit besitzt, um dem guten Willen zuhilfe kommen. Die Orgel wurde von Herrn Papier gespielt; dieselbe disharmonirte aber sehr mit den begleitenden Streichinstrumenten. Das Violinsolo in der Alt-Arie »Erbarme dich« spielte Herr Concertmeister Rontgen in sehr dankenswerther Weise, während Frl. Schmidt kühl und gemässigt sang. Wir konnten einen Wunsch nicht unterdrucken, dass man doch lieber ganz von der Vorführung solcher ernsten und echt classischen Werke absehen sollte, als sie in so stumperhafter und oberflächlicher Weise zu bieten, bis ein anderer Gott weder aufsteht und das Interesse für diese Werke von neuem erweckt wird.

* **London.** Die Eroffnung eines neuen Gebaudes, welches ein Centrum aller Künste bilden, namentlich aber auch der Musik zu Concertzwecken gewidmet sein soll, hat am 28. Marz durch die Königin stattgefunden. Dasselbe gehört zu dem Kensington Museum und bildet gleichsam die Vollendung desselben. Ursprunglich sollte das mächtige elliptische Gebäude den Namen Centralhalle für Kunst und Wissenschaft führen, allein als vor vier Jahren die Königin den Grundstein legte, wurde auf ihren Wunsch dieser Name in Albert Hall umgewandelt, wodurch einem nutzlosen Wortstreite, der sich bereits über die ursprüngliche Benennung erhoben hatte, ein Ende abgebrochen wurde. Das Gebäude gewährt in seinen sämmtlichen Räumen Sitzplätze für 8000 Personen und ist für musikalische Aufführungen, Ausstellungen, Vorlesungen etc. bestimmt. Es steht mit den Gebäuden der Gartenbaugesellschaft und mit den Gebäuden für die diesjährige Internationale Ausstellung in Verbindung und wird den Besuchern der Ausstellung selbst zugänglich sein, indem die eingeladenen auslandischen Organisten ersten Ranges sich auf der gewaltigen Orgel der Albert Hall vernehmen lassen werden. Beim Eintritt in das Innere sieht man sofort, dass dem Baumeister als Muster das alte römische Amphitheater vorgeschwebt hat, wobei er naturlich solche Veranderungen vorzunehmen hatte, wie sie der Zweck des Gebaudes und namentlich die Rucksicht auf die Grundsatze der Akustik erforderten. So wurde denn innerhalb des Gebaudes von Treppen, Gangen, Restaurations- und anderen nothwendigen Salen eine weite ovale Halle hergestellt, deren Langsdurchmesser 204 Fuss und von der Orgel und dem Orchester mit seinen aufsteigenden Sitzreihen ausgefullt wird. Dem Orchester gegenuber ist der Zuhorerraum in Hufeisenform, bestehend aus dem eigentlichen Parterre, den Sperrsitzen, die sich zu den Logen aufsteigend anordnen, dann aus drei Reihen Logen, über denselben der Balcon und über diesem noch die sogenannte Gemäldegallerie. Dieser letztere Raum ist nicht eigentlich innerhalb der inneren Ellipse, sondern überragt den ausseren Gürtel der Treppen und Gänge und lauft um das Gebäude herum. Die Logen und der Balcon sind aus der inneren Umfassung in das Gebäude eingeschoben, und jeder Rang ragt drei Fuss nach innen zu über die darüber liegende Etage hervor. Die „nordnung ist besonders in der Hinsicht vortrefflich, dass man von jedem Punkte im Innern einen vollkommenen Ueberblick über die ganze Halle hat. Die Logen und Sperrsitze sind im Wege der Subscription abgesetzt worden. Ein Sperrsitz, der sich in diesem Falle als ein drehbarer Stuhl mit Armlehne darstellt, kostet 100 £, eine Loge für 8 Personen 800 £, eine Loge für 16 Personen im ersten Range 1600 £ und eine Loge mit 5 Platzen im zweiten Range 500 £, so dass in Gnzen jeder Logen- und Sperrsitzplatz im Umkreise des Parterres auf 100 £ zu stehen kommt. Die Summe erscheint hoch, allein man muss berucksichtigen, es handelt sich um Erbpacht auf 99 Jahre, und der Kaufer kann das mittlerweile zu jeder Zeit das Recht auf seinen Platz oder seine Plätze veraussern. Einen besonderen Vorzug hat die Albert Hall vielen anderen ahnlichen Gebauden voraus, in einer Masse Ein- und Ausgangsöffnungen, und nicht weniger als 12 Treppen, so alle mit der Aussenwelt Verbindung haben. Das Parterre giebt Raum für 4000 Personen, die auf Stühlen Platz finden, die Sperrsitze nehmen 4366 Personen auf. Auf dem Balcon, der Gallerie und den übrigen Logen sind, finden 8000 Personen und auf der Gemäldegallerie, die gewöhnlich als Promenade benutzt werden soll, 2000 weitere Unterkunft. Die Orgel ist nicht der am wenigsten bemerkenswerthe Schmuck des Gebäudes. Sie stellt sich zugleich zierlich und imposant dem Beschauer dar. Wenn man hört, dass sie mit zwei Orgelmaschinen im Gange gehalten wird, so darf man wohl einen Ton erwarten, der die Mauern von Jericho zum Einstürzen bringen könnte, und es ist in der That zu hoffen, dass die Künstler, die an dem Instrumente Platz nehmen, ein Einsehen haben werden, was bekanntlich bei unseren grossen Musikaufführungen nicht immer der Fall ist. Die feierliche Eröffnungs-Ceremonie dieser Royal Albert Hall, deren Beschreibung die hiesigen Zeitungen füllt, übergehe ich und berühre nur den musikalischen Theil derselben. Nach beendeter Ceremonie, nämlich kurz vor 1 Uhr, begann sofort das Concert mit einer biblischen Cantate von Sir Michael Costa, von dem Componisten als Orchesterdirigenten selbst geleitet. Die Königin verliess nach dieser Aufführung die Loge und kehrte nach Buckingham Palace zurück, während das Concert seinen Fortgang nahm. Volle 4800 Personen wirkten bei den Instrumental- und Vocalaufführungen mit. Die Akustik erwies sich, namentlich bei Choren und Orchesterpartien, als befriedigend, weniger günstig allerdings für Solostimmen. Das nächste Concert findet am 11. April als Anfang einer Serie von sechs Concerten zum Besten einer nationalen Musikschule statt, und dann folgt eine Reihe Concerte der Sacred Harmonic Society in diesem Hause. Es wird sich also liberal den verschiedenen Gesellschaften öffnen und das ist ganz gut so. Was wird aber das ganze Ergebniss sein? Wir werden die alten abgedrosch enen Programme mit geringen Variationen in einem neuen, glänzenderen Locale hören. Erreicht ist also nichts als eine glanzende Aeusserlichkeit. Eigene musikalische Mittel besitzt diese grosse weltschichtige Kunstinstitut nicht; ob es mit seiner Musikschule sich solche bilden und zu deren Name »nationale Musikschule« Wunder thun wird, müssen wir abwarten, ich habe aber meine eigenen Gedanken darüber. — Bedenkt man, was in musikalischer Hinsicht hier für Aeusserlichkeiten geboten und was, so musste man glauben, in England stehe die Musik in hoher Blüthe und Achtung, denn zugleich mit der Eröffnung des genannten Prachtbaues wurde auch drei dortigen Musikern das »Sir« vor den Namen gehängt und sie damit in den Ritterstand erhoben, nämlich Dr. Elvey, Dr. Stenhouse Bennett und der aus Stuttgart stammende Jul. Benedict. Die musikalischen »Ritter« werden bei uns nachgerade billig wie Brombeeren. Die Königin sollte ihnen, wenn keinen Rittersitz, so doch wenigstens ein Pferd schenken, damit sie standesgemass die Strassen abklappern können, wenn sie die Stadt durchreisen, um ihre Musikstunden zu geben.

* Richard Wagner in Leipzig. □ Der »Kaiser des neudeutschen Musik« hielt am Abende des 20. April seinen pomphaften Einzug in seine Vaterstadt, umschwarmt in devotester Weise von seinen Verehrern, unter denen das zarte Geschlecht nicht wenig ver-

Digitized by Google

treten war. Im Hôtel de Prusse wurde das historisch gewordene »Königszimmer« zu feierlichem Empfange reichlichst geschmückt, auf dem Balcon des Zimmers vier grosse Lorbeerbäume aufgepflanzt, ein Transparent in deutlicher Notenschrift über der Thüre angebracht mit einem Theme aus den »Meistersingern«, kurz Alles auf das Eleganteste hergerichtet, um den Herrscher der zukünftigen musikalischen Herrschaaren würdig zu empfangen. Ein Willkommgruss in Versen feierte ihn als den

». . . Verkünd'gen Meister
Der ein Geisterkönig focht,
Dem der Tonkunst Muse selber
Ihre schönsten Kränze flocht.
Lass denn Aoder und Sirenen
Frecher Mode Weihrauch spenden.
Du empfängst den reinen Lorbeer
Aus der Göttin eignen Handen.
Du, der lehrte Zukunftsbilder
Deiner Kunst dem Volk enthüllt,
Der mit neuen Sphärenklängen
Ahnungsvoll die Welt erfüllt,
Als ein Fremdling (!) dieser Erde
Bist Du fremd doch nicht den Söhnen
Deiner Heimath, Deines Volkes
Die beschämt (!) den Meister krönen.
Nun da neue Zukunft tagt
Deutschlands traumbefang'ihr'gem Reiche,
Von der Wurzel bis zur Krone
Sich verjüngt die deutsche Eiche
Bringen wir dem Geistesbelden,
Der den grossen Sieg errang,
Auch ein neues Reich zu stiften,
Uns'res Volkes Huldigungen.«

O arme dichtgescheidene Classiker, wie müsst ihr die jetzige Zeit beneiden, dass sie ihre Kunst-Heroen (wollte sagen Dämonen) besser zu becomplimentiren verstehl, als es Euch zu Theil geworden. Freilich fehlten auch Euch die äusseren Glücksgüter, um die unterthänigste Huldigung Eures Volkes zu erringen! — Ein neben mir Stehender machte beim Anschauen des Jubelschwindels folgenden Vergleich zwischen Classiker und Futuriker: die Futuriker streben mit allen Mitteln darnach, dass ihnen während der Zeit ihres Lebens möglichst gehuldigt und ihre Werke gefeiert werden (— wovon sie natürlich auch grösseren pecuniären Vortheil haben —), um desto schneller nach ihrem Tode in das Reich der Vergessenheit zu sinken. Diese sind also eigentlich »Gegenwartler« zu nennen. Die Classiker, in der Musik, wie fast in allen Gebieten der Kunst und Wissenschaft, haben während ihres Lebens mit wenigen Ausnahmen nicht die ihnen gebührende Anerkennung und den äusseren Lohn finden können, weil sie im Stillen nur für ihre Kunst lebten und schafften und sich um äusseren Huldigungs-Flitterkram nicht bewarben, so Schiller, Beethoven u. A. Erst die Nachwelt erkannte ihre Grösse und Bedeutung und feierte sie auch demnach. Sind daher die Classiker nicht eher »Futuriker« zu nennen, weil ihre Werke in der Zukunft zur Anerkennung kommen und unsterblich sind? In diesem Sinne wenigstens richtig nennte neulich ein Wagner-Liszt'sches Organ Seb. Bach den »grössten Zukunftsmusiker!« — Am 24. Vormittags dirigirte der deutsche Musik-Kaiser seinen Kaisermarsch in einer Vorprobe im neuen Theater. Sein Freund, Herr Kapellmeister Schmidt, führte ihn an die Rampe der Bühne: »Finsternis bedeckte die heiligen Hallen, da sprach Wuotan: es werde Licht! und es ward Licht, und den geschaffenen Wesen erschien der strahlende Gott, das Reich der Töne mit Zauberkraft weckend.

»Und es wallet und siedet und brauset und zischt,
Wie wenn Wasser mit Feuer sich mengt.
Bis zum Himmel spritzet der dampfende Gischt,
Und Flut auf Flut sich ohn' Ende drangt,
Und will sich nimmer erschöpfen und leeren,
Als wollte der »Kaiser« die Zukunft gebaren.« —

Am Montag den 24. findet denn eine Glanzaufführung des Kaisermarsches im neuen Theater statt. — Bald giebt auch noch der Unfehlbare der Zukunftler Abbé Liszt hier ein, wahrlich ein grosses Ereignis für die einzig dastehende classische Musikstätte Leipzig!

* »Nr. 14 der »Neuen Berliner Musikzeitung« erschien mit einem Trauerrande der Herausgeber derselben und zugleich Leiter der Verlagsfirma Bote & Bock in Berlin, Herr Emil Bock, starb plötzlich in Folge eines Lungenschlages am 31. März.

Vermischte literarische Mittheilungen.

M. Im Verlage von E. W. Fritzsch in Leipzig erschien ein »Literarisches Verzeichniss der im Druck erschienenen Tonwerke von Robert Schumann, angefertigt von Alfred Dörffel.« (4°. 48 Seiten.) Dasselbe zerfällt in drei Abtheilungen: I. Die Werke nach Reihenfolge der Opuszahl (Op. 1 bis 148.; II. Die Werke ohne Opuszahl (I—VI.); III. Sammlungen (zumeist Uebertragungen) nach der Verlagsfirma geordnet (A—G). Ein alphabetisches Register erleichtert das Auffinden der einzelnen Werke und Lieder. Die Anordnung ist eine recht übersichtliche und zum Gebrauche sehr bequeme. Zuerst wird der vollständige Titel der Werke angeschrieben nach den Originalausgaben mitgetheilt, wo solche dem Verfasser vorgelegen haben, darauf folgt die Angabe der einzelnen Sätze der Werke mit Tonart, Tempo und Taktentheilung, der sich die historische Notiz über das Erscheinen anschliesst und die Aufzählung der Ausgaben und Uebertragungen, wobei auch die Preise nicht fehlen. Wir hatten, um bibliographisch und historisch zugleich genau zu verfahren, zunächst die diplomatisch genaue Copie der Originalausgabe mit Nennung des Verlegers und vor allem der Verlagsnummer gewünscht, an welche dann nunmittelbar die späteren Ausgaben desselben Werkes in chronologischer Ordnung mit gleicher Treue in Wiedergabe des Titels aszuschliessen gewesen wären, und darunter die dankenswerthe Zergliederung der Werke und die gebrachten historischen Notizen. Bei letzteren fehlt leider, jede sonstige Quellenangabe, ausser der Bemerkung, wo in der alten Allgemeinen Musikalischen Zeitung die Erscheinung des einzelnen Werkes angezeigt sich findet. Auch dies ist nicht immer gleich zu ersehen, z. B. bei Op. 46 »Kreisleriana« »Componirt 1838. Erschienen im October 1838 (48) ursprünglich bei Cl. Kistner in Leipzig, in neuer Ausgabe bei F. Whistling in Leipzig im September 1850 (134); im December 1858 an Gustav Heinze in Leipzig übergegangen«. Bei diesem Opus steht dann auch in der Titelüberschrift bei D. als Verlagsfirma »Leipzig, Gustav Heinze«, was also durchaus nicht historisch ist; da hätte zunächst doch der Originalverleger Haslinger in Wien seinen ihm gebührenden Platz finden müssen. Auch muss man rathen, was die hinter den Jahreszahlen eingeklammerte Nummer, z. B. »48 (135) bedeuten soll; eine Vorbemerkung hätte darüber einige Belehrung geben können. Es steht uns das Material nicht zur Hand, die Genauigkeit der Angaben zu prüfen, auf die wir nach der Anlage des Verzeichnisses zu rathen, wohl vertrauen können. Wie schwer es hält, ein allen Anforderungen entsprechendes vollständiges Verzeichniss der Compositionen eines Meisters anzufertigen bei der trostlosen Unlänglichkeit aller Hulfsmittel, so besonders der Musik-Kataloge, für die leider noch immer keine Besserung erscheint, weiss ein Jeder, welcher sich mit ähnlichen Arbeiten befasst hat. Es ist kaum für den Einzelnen möglich, und wir können daher die Bitte des Herausgebers in Nr. 48 dieser Zeitung (im Anzeiger) nur angelegentlichst unterstützen. Erst auf Grundlage solcher Hulfsarbeiten, wenn sie den Anforderungen entsprechen, können biographische und historische Werke leichter aufgebaut werden. Dankenswerth wäre es gewesen, wenn der Herr Verfasser, da ihm einmal das Material an die Hand gegeben war, auch bemerkt hätte, wo zuerst jedes Werk einer eingehenden Beurtheilung gewürdigt wurde. Auf anderen Gebieten, so der Philologie, Geschichte etc. hat man dies in ähnlichen Zusammenstellungen schon längst beachtet; es wäre zu wünschen, dass auch die Musikwissenschaft endlich den anderen Disciplinen hierin gleichzukommen sich bestrebte. — Das in demselben Verlage erschienene »Systematische Verzeichniss der in Deutschland im Druck erschienenen Compositionen von Felix Mendelssohn-Bartholdy mit Angabe der Tempi, Ton- und Taktarten, sowie der Arrangements, Preise und Verlagsfirmen« (4°. XXX Spalten) hat vom historisch-bibliographischen Gesichtspunkte aus gar keinen Werth, ebensowenig das »Systematisch-alphabetische Verzeichniss der im Druck erschienenen Compositionen von Franz Schubert« (4°. XXXX Spalten). Dieniicher ist schon das von derselben Handlung herausgegebene »Thematische Verzeichniss der in Deutschland im Druck erschienenen Instrumental-Compositionen von Friedr. Chopin, mit Beifügung der Textanfänge seiner Lieder, in alphabetischer Ordnung und mit Angabe der Arrangements, Preise und Verlagsfirmen«. (4°. XVI Seiten.) Auch hier bleiben viele Wünsche der grösseren Vollständigkeit und Genauigkeit in Angaben der Editionen und der Erscheinungszeit; in der vorliegenden Form kann es kaum ein biographisches Hulfsmittel darbieten, und darauf sollte man bei dergleichen Arbeiten stets achten, um einem Anderen die Mühe zu ersparen, die ganze Arbeit noch einmal zu unternehmen, wenn er etwas dauernd Brauchbares liefern will.

Digitized by Google

ANZEIGER.

[68] Verlag von **Friedrich Vieweg und Sohn** in **Braunschweig.**
(Zu beziehen durch jede Buchhandlung.)

Wolf, Dr. Oskar, Sprache und Ohr. Akustisch-physiologische und pathologische Studien. Mit in den Text eingedruckten Holzstichen und einer farbigen Tafel. gr. 8. Fein Velinpapier. geh. Preis 2 Thlr.

[69] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

SONATE
für Pianoforte zu vier Händen
von
ALBERT DIETRICH.
Op. 19.
Pr. 4 Thlr. 10 Ngr.

SINFONIE
(D moll)
für grosses Orchester
von
Albert Dietrich.
Op. 20.
Partitur 5 Thlr. 25 Ngr. Orchesterstimmen 8 Thlr. 15 Ngr.
Clavierauszug zu 4 Händen 2 Thlr. 20 Ngr.

[70] Bei **E. W. Fritzsch** in Leipzig erscheinen Ende d. Mts.:
Wagner (Richard), Ueber die Bestimmung der Oper.
—— —— Ueber die Aufführung des Bühnenfestspieles: »Der Ring des Nibelungen«.

[74] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Ecole de Chant
complète
von
H. Panofka.

1. **Abécédaire vocal.** Méthode préparatoire de Chant pour apprendre à émettre et à poser le Voix. — Gesangs-ABC. Vorbereitende Methode zur Erlernung des Ansatzes und der Feststellung der Stimme zum Gebrauch in Seminarien, Gesangschulen, Gymnasien und Instituten. 25 Ngr. netto.
2. **Quatre-vingt-six nouveaux Exercices progressifs** pour Soprano et Mezzosoprano. Op. 88. 4 Thlr. 10 Ngr.
3. **Vingt-quatre Vocalises progressives** dans l'Etendue d'une Octave et demie pour toutes les voix, la voix de Basse exceptée. Op. 85. Cah. I. 1 Thlr. 5 Ngr. Cah. II. 1 Thlr. 15 Ngr.
4. **Erholung und Studium.** Zwölf instructive Gesangstücke mit Begleitung des Pianoforte. (Italienischer und deutscher Text.) Op. 87. 4 Thlr. 10 Ngr.
5. **Douze Vocalises d'Artiste** pour Soprano ou Mezzo-Soprano. Préparation à l'Execution et au Style des Oeuvres modernes de l'Ecole italienne. Op. 86. 2 Cahiers à 1 Thlr. 10 Ngr.

[72] Im Verlage von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur ist erschienen:

JAELL, ALFRED, Op. 138. **La Capricieuse,** Impromptu pour le Piano. 20 Ngr.

—— Op. 139. **Ave Maria** und **Winzerchor** aus der unvollendeten Oper »Loreley« von F. Mendelssohn-Bartholdy für Pianoforte übertragen. 20 Ngr.

JAELL-TRAUTMANN, M., Deux Meditations pour le Piano. 1 Thlr.

[73] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Carl G. P. Grädener.

Drei Quartette für 2 Violinen, Viole und Violoncello (Seinen Freunden Carl Hafner, Otto v. Königslöw, John Böie).
Nr. 1 in B. Op. 42. 4 Thlr. 25 Ngr.
– 2 in A moll. Op. 47. 4 Thlr. 25 Ngr.
– 3 in Es. Op. 49. 4 Thlr. 25 Ngr.

Op. 46. **Herbstklänge.** 7 Lieder für eine tiefe Stimme mit Pianoforte (Frau Sophie Schloss-Gurau gewidmet.) 25 Ngr.
Nr. 1. »Friede den Schlummerern«, von Th. Moore.
– 2. »Hält' eine Hohl' ich am Strand«, von R. Burns.
– 3. »Sie lag auf der Todtenbahre«, von A. Werther.
– 4. »Zwei Könige sassen auf Orkadeis«, von Em. Geibel.
– 5. »Ich muss die Lieb' aufgeben«, Volkslied.
– 6. »Wenn sie kommen und mich grobeu«, von C. Fr. Scheerenberg.
– 7. »Draussen tobt der böse Winter«, von W. Müller.

Op. 33. **Vier Liebeslieder** für Sopran und Tenor. 22½ Ngr.
Nr. 1. Sonnenschein: »Schein' nur, du liebe Sonne«, aus des Knaben Wunderhorn.
– 2. »Nach einem hohen Ziele streben wir«, aus Mirza Schaffy von Fr. Bodenstedt.
– 3. »Liebster, was kann uns dean scheiden?« aus Fr. Rückert's Liebesfrühling.
– 4. Die Heimführung: »Ich geh' nicht allein, mein feines Lieb«, von H. Heine.

Op. 44. **Zehn Reise- und Wanderlieder** von Wilh. Müller, für eine mittlere Stimme mit Begleitung des Pianoforte (Seinem Freunde Jul. Stockhausen).
Heft I. 27½ Ngr.
Nr. 1. Grosse Wanderschaft: »Wandern, wandern! Gestern dort und heute hier«.
– 2. Anzug: »Ich liebe so lustig zum Thore hinaus«.
– 3. Auf der Landstrasse: »Wo suchen doch die Menschen oft«.
– 4. Einsamkeit: »Der Mai ist auf dem Wege«.
– 5. Brüderschaft: »Im Krug zum grünen Kranze«.
Heft II. 25 Ngr.
Nr. 6. Abendreihn: »Guten Abend, lieber Mondenschein!«
– 7. Der Apfelbaum: »Was drücket du so tief in die Stirne den Hut?«
– 8. Entschuldigung: »Wenn wir durch die Strassen ziehen!«
– 9. Am Brunnen: »Sie schreiten fremd an mir vorbei«.
– 10. Heimkehr: »Vor der Thüre meiner Lieben häng' ich auf den Wanderstab«.
Dersus einrein: Abendreihn. 7½ Ngr.

Op. 50. **Herbstklänge.** Sieben Lieder für eine mittlere Stimme. Zweite Folge. 25 Ngr.
Nr. 1. Alte Träume: »Alte Träume kommen wieder«, v. H. Lingg.
– 2. Das alte Lied: »Es war ein alter König«, von H. Heine.
– 3. Klage: »Ach, wozu die langen Tage?« v. J. Th. Mommsen.
– 4. Heimkehr: »In meine Heimath kam ich wieder«, v. H. Lingg.
– 5. Der Traum: »Ich hab' die Nacht getraumt«, Volkslied.
– 6. Scheidelied: »Das ist ein eitles Wähnen!« von F. Hebbel.
– 7. Lied der Veilede: »Hagel schmettert«, von H. Lingg.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 3. Mai 1871. **Nr. 18.** VI. Jahrgang.

Inhalt: Sinfonie (in D-moll) von Albert Dietrich (Schluss). — Anzeigen und Beurtheilungen (II. Vocalia (ein- und mehrstimmige) (Compositionen von C. Krill und Robert von Hornstein) (Fortsetzung). — Die Aufführung des Oratorium »Samson« von Händel in Brüssel am 3. April d. J. — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Berichtigungen. — Anzeiger.

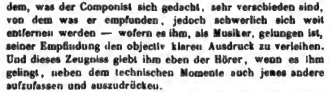
Sinfonie (in D-moll) von Albert Dietrich

für grosses Orchester. Op. 20. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. Partitur 5 Thlr. 25 Ngr. Stimmen 8 Thlr. 15 Ngr.

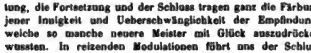
(Schluss.)

Ganz verschiedenartig mutbet uns der folgende Satz an (*Andante con moto di moto, quasi Allegretto*, F-dur $^6/_8$); hier weht noch einmal ganz der romantische Hauch, der uns in so manchen Schöpfungen der Neuzeit gefangen hält, und wiegt uns ein in Gedanken einer erträumten Welt, eines weichen behaglichen Seins, und wir vergessen der uns umgebenden Stürme. Wo steht das? fragt uns mancher Leser. Freilich würden wir demselben nichts erwiedern können, als: in unserer momentanen Empfindung, während wir das Stück lesen oder hören. In des Componisten Seele hinein dergleichen zu muthmaassen liegt uns fern, und wir wissen recht wohl, dass der Maassstab der Beurtheilung eines Tonstückes durch dergleichen Betrachtungen nicht gewonnen wird, sondern sich an die Tongestaltung und technische Bearbeitung wesentlich zu halten hat. Aber sicherlich gereicht es auch dem Componisten zum Lobe, wenn unter der Voraussetzung technischer Vorzüglichkeit das Gemüth des Hörers durch den Gehalt der Motive eine bestimmte Richtung erhält und Bilder in uns entstehen, die vielleicht von dem, was der Componist sich gedacht, sehr verschieden sind, von dem was er empfunden, jedoch schwerlich sich weit entfernen werden — wofern es ihm, als Musiker, gelungen ist, seiner Empfindung den objectiv klaren Ausdruck zu verleihen. Und dieses Zeugniss giebt ihm eben der Hörer, wenn es ihm gelingt, neben dem technischen Momente auch jenes andere aufzufassen und auszudrücken.

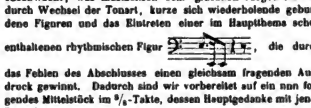
Zu einer zart wiegenden Begleitung der Saiteninstrumente erklingt eine Melodie des Horns, ganz von träumender Sehnsucht erfüllt, und in den weiten, suchenden Gängen, bei syncopirter Bewegung, ein verlangendes Sehnen nach einem fernen Besitze schön ausdrückend:



Nachdem es in weitem schönen Zuge ausgeklungen, wird es von der ersten Geige aufgenommen und weiter geführt; Begleitung, die Fortsetzung und der Schluss tragen ganz die Färbung jener Innigkeit und Ueberschwänglichkeit der Empfindung, welche so manche neuere Meister mit Glück auszudrücken wussten. In reizenden Modulationen führt uns der Schluss nach A-dur, in welcher Tonart die sehnsüchtig sich steigernden Motive allmälig sich senken und austönen. Aber kaum ist eine völlige, scheinbare Ruhe eingetreten, als zuerst in den höheren Blasinstrumenten, dann im Saitenquartett *unisono* eine mit einer gewissen Festigkeit aufstrebende Figur eintritt:



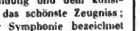
deren entschieden verlangender Ausdruck sich im weiteren Fortgange noch hebt, dann aber wieder zurücksinkt und sich abschwächt, was musikalisch sehr glücklich ausgedrückt ist durch Wechsel der Tonart, kurze sich wiederholende gebundene Figuren und das Eintreten einer im Hauptthema schon enthaltenen rhythmischen Figur , die durch das Fehlen des Abschlusses einen gleichsam fragenden Ausdruck gewinnt. Dadurch sind wir vorbereitet auf ein nun folgendes Mittelstück im $^6/_8$-Takte, dessen Hauptgedanke mit jener Figur beginnt:



und welches durch die breitere Taktart, sowie den Charakter der Motive — es gesellt sich jenem ersten bei seiner Wiederholung eine getragene Cantilene in der Violine — den Eindruck grösserer Ruhe, geduldigen und ergebenen Ausharrens zu machen bestimmt scheint, und so innerlich betrachtet einen verständlichen Gegensatz zum ersten Abschnitte bildet; auch dieser hebt sich zu starker Fülle und leitet dann bald wieder zu dem zweitheiligen Takte über. Ein zweitaktiges Motiv, völlig an das Hauptthema sich anlehnend, erscheint in verschiedenen Lagen und Instrumenten, dann zu etwas schnellerer Bewegung in F-moll und durch verschiedene Tonarten bei gesteigerter

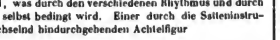
Digitized by Google

Stärke modulirend; eine neue Unruhe hat das Gemüth umfangen, die sich erst allmälig wieder legt und zu dem anmuthigen Wiegen des Anfanges zurückleitet. Hier macht es denn eine reizende Wirkung, wenn zu dem Thema der Hörner die Trompeten ganz leise hinzutreten, und nun die vier Blechinstrumente das Motiv in vollem Zusammenklange ausführen. Diesmal werden wir rascher zum Schlusse geführt; dann wird der Zwischensatz in der Tonart der Unterdominante wiederholt und endigt mit anmuthigem, durch den zweiten Theil seines Motivs eingeleiteten Modulationen. Ganz zum Schlusse hören wir noch einmal das aufstrebende Motiv:

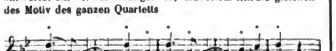


durch verschiedene Instrumente hindurchgehen, belebt durch den Rhythmus jener punktirten Figur, doch nicht ohne ängstlich hineinklingende Molltöne. Wir sehen auch in diesem Stücke verschiedene Stimmungen in einen gewissen Gegensatz gebracht und entwickelt, aber übergossen mit dem Hauche echter Romantik und auftretend in voller Deutlichkeit und Abrundung der Tongestaltung. Das Stück hinterlässt uns aufs angenehmste erregt und giebt der Erfindung und dem künstlerischen Geschicke des Componisten das schönste Zeugniss; es darf als das schönste Stück der Symphonie bezeichnet werden.

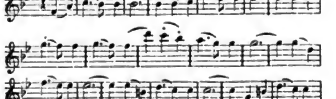
Von grossem Interesse ist aber auch das folgende *Scherzo* (*Allegro energico*, G-moll $^3/_4$); in seinem Charakter wieder dem ersten Satze verwandt, nur noch lebendiger und kräftiger voranstrebend, was durch den verschiedenen Rhythmus und durch die Motive selbst bedingt wird. Einer durch die Saiteninstrumente wechselnd hindurchgehenden Achtelfigur



antwortet ein vorwärtsdrängendes, lebhaftem Anrufe gleichendes Motiv des ganzen Quartetts

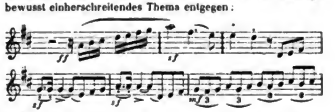


und bei dessen Wiederholung, die mit ihren Fortsetzungen durch G-moll, F-dur, Es-dur nach D-moll modulirt, endet der erste Theil. Charakteristischer prägt sich die Stimmung des Stückes im zweiten Theile aus, in welchem zu gleicher Bewegung des Quartetts gebundene Motive in den Blasinstrumenten hinzutreten, die dann von den Geigen aufgenommen und weitergeführt werden, mit einem festlich-stolzen Ausdrucke und in der Erfindung sehr glücklich. Durch die weitere Fortführung und Verarbeitung derselben, theils in leisen Figuren der Blasinstrumente, theils in lebhaftem Einfallen der Geigen, gewinnt der zweite Theil eine grosse Mannigfaltigkeit, athmet ein frisches kräftiges Leben und lässt das harmonische und thematische Geschick des Componisten im günstigsten Lichte erscheinen. Nach einem kühnen, energischen Abschlusse hält das Horn die Dominante gleichsam fragend noch eine Zeitlang aus, und es folgt dann ein Trio in G-dur $^2/_4$, in ganz leiser, nach hineilender Bewegung, begleitet von kurzen abgebrochenen Figuren der Blasinstrumente, höchst interessant und hübsch gearbeitet und erfunden und mit dem fühlbaren Ausdrucke eines ungeduldigen Harrens; im zweiten Theile tritt noch ein Achtelmotiv hinzu und verbindet sich mit den übrigen, und in reizendem, ruhelosem Spiele geht es zu Ende, um dem Scherzo wieder zu weichen. Dieses aber wird diesmal nicht in seinem ganzen Umfange wiederholt, sondern schliesst nach kürzerem Verlaufe und führt zu einem zweiten Trio, welches auf eine einfache, ruhige, gesangvolle Melodie gebaut ist:

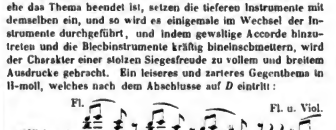


die zuerst in tieferer Lage in den Bratschen und Clarinetten auftritt, denen sich bald die höheren Blasinstrumente gesellen und in welche allmälig das ganze Orchester wie in grossem Chore einstimmt. Denn in der That klingt das Stück wie vollstimmiger Gesang, der uns auch ohne bestimmte Worte eigenthümlich ergreift und wie eine besinnigende Ermahnung zu uns zu sprechen scheint. Daher sehen wir auch hier wenig äusseren Schmuck, wenig hinzukommende Kunst; in einfachem grossen Zuge, mit einfachen Harmonien nimmt das Stück seinen Verlauf und erhält nur in der etwas lebhafteren Passage zu Anfang des zweiten Theiles eine nicht ausgedehnte Abwechslung. Das ganze, wohllautend und ausdrucksvoll, gewinnt für den Moment unser volles Interesse; wir möchten fragen, ob es dasselbe nicht, als Theil eines grösseren Ganzen, etwas zu stark auf sich zieht; zumal da der rhythmische Contrast zwischen diesem und dem nun wiederkehrenden Scherzo nicht gar gross, ja fast unmerklich ist. Nach dem Schlusse des Trios wiederholt sich nun das Scherzo in seiner ganzen ursprünglichen Ausdehnung.

Mit leisem Paukenwirbel und wie aus der Ferne erklingenden Trompetenstössen kündigt sich der letzte Satz (*Allegro*, $^2/_2$ D-dur) an, und es tritt uns, nach raschem Anschwellen der einleitenden Accorde, in kühnem Anlaufe ein festes, freudigbewusst einherschreitendes Thema entgegen:



welches ganz stolze Siegesstimmung athmet. Einigermassen frappirt es, in dem Anfange desselben genau den Rhythmus des Hauptthemas im ersten Satze wiederzufinden; gewiss ist dies vom Componisten so beabsichtigt, um eine innere Beziehung des einen Satzes auf den anderen anzudeuten. Noch ehe das Thema beendet ist, setzen die tieferen Instrumente mit demselben ein, und so wird es einigemale im Wechsel der Instrumente durchgeführt, und indem gewaltige Accorde hinzutreten und die Blechinstrumente kräftig hineinschmettern, wird der Charakter einer stolzen Siegesfreude zu vollem und breitem Ausdrucke gebracht. Ein leiseres und zarteres Gegenthema in H-moll, welches nach dem Abschlusse auf *D* eintritt:



Digitized by Google

giebt jener Stimmung, ohne sie aufzuheben, ein Gegengewicht und dem Satze Mannigfaltigkeit; dasselbe ist glücklich instrumentirt, wohlklingend und lebhaft fesselnd. Es verbinden sich mit demselben wieder die Motive des Hauptthemas, und dann erhebt sich, zuerst leise und in tieferer Lage (Bratschen und Clarinetten), dann allmälig verstärkt und wachsend ein zweites Hauptthema:

wie man sieht, von einfachem, ruhigen Charakter der Bewegung, welches aber doch in seiner Gestaltung, dem Verzögern des Abschlusses und dem unaufhaltsamen Uebergange der einen Periode zur anderen, eine das Gemüth unaufhaltsam beherrschende, überschwengliche Freudenstimmung ausdrückt; es tönt wie ein nicht enden wollender Dankgesang eines befreiten Gemüthes. Die Klarheit, mit welcher diese Stimmung zum Ausdrucke gelangt, ist auch hier wieder begründet in der überaus einfachen Orchesterbehandlung, denn Kunst eben darin liegt, dass alle überflüssige Künstlichkeit ferngehalten ist. Zur höchsten, glänzendsten Erhebung steigert sich der Ausdruck, dann wird mit dem Anfangsthema ein kräftiger Schluss auf *A* erreicht. Die Elemente des letzteren werden dann zu Anfang des zweiten Theiles zu einer kurzen Durcharbeitung benutzt, in welcher unter anderen interessanten Combinationen auch die Umkehrung wieder hervortritt, und nach diesem wird auch das zweite Thema in ähnlicher Weise bearbeitet und gleichsam in seine Elemente zerlegt. Aber wenn auch hier die Molltonart, wenn auch Verminderung der Kraft eintritt, es kann und soll an dem Haupthalte des Satzes nichts ändern, dessen Elemente es uns nur noch genauer und nachdrücklicher einprägt, und für den Wiedereintritt des Themas wird durch den Gegensatz nur eine noch bestimmtere Grundlage gewonnen. Dieser Wiedereintritt wird mit einer kräftigen Steigerung mit den Motiven des zweiten Themas wieder erreicht, und Siegesfreude wie Dankesjubel zieht noch einmal in den leuchtendsten Farben an dem Hörer vorüber und wird schliesslich noch durch eine glänzende Coda gesteigert, in welcher das festliche Thema in den Blasinstrumenten zu rauschenden Sechzehntelfiguren der Geigen wieder und wieder erklingt und zum Schlusse das ganze Orchester in den rauschenden Jubel einstimmt.

Wir haben an verschiedenen Stellen unserer Beschreibung hervorgehoben, welche Vorzüge unserer Meinung nach das neue Werk besitzt, und wie es sich durch glückliche Erfindung, Fluss der Gedanken, Kunst der thematischen Arbeit und richtigen, auf vielfacher Erfahrung beruhenden Takt in der Verwendung der instrumentalen Mittel vor vielen anderen auszeichnet. Wir kommen also wieder auf unsere anfänglichen Betrachtungen zurück und wiederholen die Befriedigung und Freude, dass uns einmal wieder ein grösseres und ernstes Werk dieser Gattung, in einer Zeit, in welcher die Production sich hier und da ins Kleine zu verlieren droht, aus der Hand eines wahrhaft begabten, tief und wahr empfindenden und aufs reichste durchgebildeten Künstlers geschenkt worden ist. Wir beglückwünschen ihn sowohl wegen des erfreulichen Gelingens seiner Bestrebung, als auch, was daraus voraussichtlich erfolgen musste, wegen des vielseitigen Erfolges, den sein Werk bereits an den verschiedensten Stellen erlebt hat, und hoffen, dass dieses sich bei allen Freunden des Wahren und Schönen noch steigern und dem Componisten den ehrenvollen Platz, den er in unserem Kunstleben einnimmt, in den Herzen Aller sichern und befestigen wird.

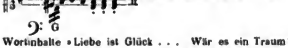
Berichtigung. In dem ersten Theile dieses Artikels in voriger Nummer lese man: Sp. 257 Z. 10 v. u. Verwendung statt Beobachtung, Sp. 260 Z. 9 v. u. alter statt alter, Sp. 262 Z. 13 v. o. dem Charakter, Z. 15 v. o. die einer —.

Anzeigen und Beurtheilungen.

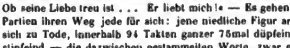
II. Vocalia (ein- und mehrstimmige).

(Fortsetzung.)

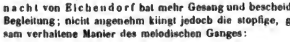
C. Krill Op. 6 enthält vier einstimmige Lieder, deren **Nr. 1** wiederum eine der tausend coquetten Verliebtheiten unseres Parnassus dramatisirt, wobei das Clavier mehr zu sagen hat als die in zerrissenen Recitativphrasen umherirrende Menschenstimme. Rein clavierisch angesehen, wäre es noch nicht die schlechteste aller Etuden, wenn nur das obstinate Claviermotiv:



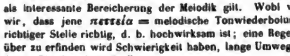
irgend einen Bezug hätte zu dem



Wortinhalte »Liebe ist Glück . . . Wär es ein Traum? . . . Ob seine Liebe treu ist . . . Er liebt mich!« — Es gehen beide Partien ihren Weg jede für sich: jene niedliche Figur arbeitet sich zu Tode, innerhalb 94 Takten ganzer 75mal düpfeind und stipfeind — die dazwischen gestammelten Worte, zwar excentrisch genug declamirt ich lieb **dich** — Er liebt **mich** — könnten jedoch getrost mit Reichardt's Thorzettel vertauscht sein, man würde es nicht merken. — Lange Orgelpunkte wie hier mit obstinaten Melismen hat F. Schubert zuweilen ergreifend schön, z. B. Op. 25 »Ich höre' ein Bächlein rauschen«, zuweilen aber verspinnt auch Er sich in einfache Instrumentalmotive bis zum Ueberdruss, z. B. Op. 142 F-moll Impromptu, wo ein wenig sagendes Arpeggio über 60+44=104 Takte verbreitet wird. Es ist schon öfter gesagt, dass die Absonderlichkeiten, die liebenswürdigen Schwächen der Grossmeister leichter nachzuahmen sind, als ihre Güte und Grösse. — **Nr. 2. Mondnacht von Eichendorf** hat mehr Gesang und bescheidenere Begleitung; nicht angenehm klingt jedoch die stopfige, gleichsam verhaltene Manier des melodischen Ganges:



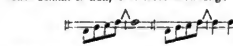
welche bei einem ansehnlichen Theile unserer Zeitgenossen als interessante Bereicherung der Melodik gilt. Wohl wissen wir, dass jene *sordità* in melodische Tonwiederholung an richtiger Stelle richtig, d. h. hochwirksam ist; eine Regel darüber zu erfinden wird Schwierigkeit haben, lange Umwege fordern. Klar ist, dass die Fanfaren:



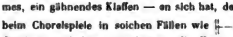
ungefragt in ihrem Rechte bleiben, ingleichen die von Mozart

Digitized by Google

so melodisch verwendeten Nachtigallenschläge woher kommt es nun, dass diese Wendung:

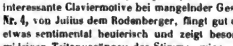


als melodisches Hauptmotiv genommen, etwas unleidlich Lahmes, ein gähnendes Klaffen — an sich hat, deber bitere Lehrer beim Chorelspiele in solchen Fällen wie



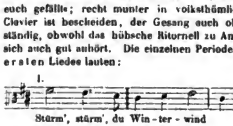
durchaus anriethen, wenigstens die Harmonie zu wechseln, damit Arsis und Thesis nicht so hölzern an einander schlügen? Vielleicht wird ein mehrbegabter Lehrer der Zukunft auch hier Ursache, Wirkung und Unterschied besser ins Licht stellen als wir es vermögen. — **Nr. 3.** Frühlingsmorgen von Justinus Kerner ist frisch und warm gesungen, volksthümlich ansprechend, mit angenehmer Begleitung. — **Nr. 4** von Jul. Sturm ist wieder mehr gesucht und gar didactisch declamirt.

Desselben **Op. 7** und **8**, vier Duette für Sopran und Alt, zeigen ebenfalls melodische Befähigung, auch Mannigfaltigkeit der Motive, wobei es erfreulich ist zu bemerken, dass die besseren Texte auch bessere Melodien empfangen (vgl. in voriger Nummer H. Riedel); sonst ist öfter als billig das Clavier *Spiritus rector*. Das erste der Duette, Meissner's Abend am Meer, ist wohl das sangbar gelungenste; in **Nr. 2** und **3** sind interessante Claviermotive bei mangelnder Gesangschönheit; — **Nr. 4**, von Julius dem Rodenberger, fängt gut an, ist inzwischen etwas sentimental heuterisch und zeigt besondere Neigung zu widrigen Tritonusgängen der Stimme, wie:



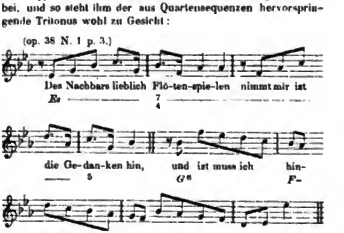
wo die schönsten Sängerinnen zwar gedeckt durch Clavierhülfe, doch kein schön Gesicht machen dürften.

Robert von Hornstein Op. 37 enthält zwei Lieder aus der 5. und 7. Scene des zweiten Actes von Shakespeares »Wie es euch gefällt«; recht munter in volksthümlicher Weise. Das Clavier ist bescheiden, der Gesang auch ohne Clavier selbständig, obwohl das hübsche Ritornell zu Anfang und Schluss sich auch gut anhört. Die einzelnen Perioden der Melodie des ersten Liedes lauten:

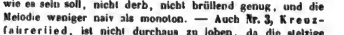


Satz 1 vollkommen wort- und tongerecht; Satz 2 sehr anmuthend, mehr freimelodisch als wortspiegelnd; der dritte hat opernhafte Sprünge, auch in der Tritonusspannung etwas Schreiendes, mehr wortgerecht als schönklingend. Vielleicht ist diese Tritonus-Neigung (worin Svendsen im Finale seiner Sinfonie Op. 4 Staunenswerthes leistet) eine *Signatura temporis*, ein Beleg zu dem weisen Spruche des weltberühmten Coussemaker (*L'art harm. aux 12. 13. siècles* S. 97, 9):

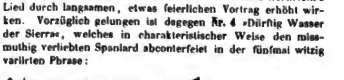
»*Proscrit et réprouvé dans le plain-chant, est employé* [*du triton*] *est la base et le fondement de la musique moderne.*« — Das andere Lied, ähnlicher Stimmung und verwandten Tones, scheint uns noch runder und gelungener: daneben ist das Clavier hier schon unentbehrlich, wenn auch nicht überwiegend. Beide Stücke werden mit Wohlgefallen gesungen und gehört werden; zum mehrstimmigen Gesange jedoch, wie dieser und jener etwa wünschen möchte, sind sie wenig angethan. — Desselben Hornstein **Op. 38** enthält sechs Lieder: **Nr. 1.** Schlimme Nachbarschaft von Uhland, ist ein hübsches Genrebild: dem hypochondrischen Bücherwurme wohnt einiger Humor bei, und so steht ihm der aus Quartensequenzen hervorspringende Tritonus wohl zu Gesicht:



Dieser Gesang, im Bass mit dicken Accorden auf dem Orgelpunkte *Es* erbaut, durchschnitten mit punktirten Achteln der oberen Begleitung, bescheiden doch geistreich moducirt, hat ansprechende Biedlichkeit ohne gewaltsame Effecte, ausser dem höchst pikanten Final-Octaven-Sprunge. — **Nr. 2.** Margret am Thor von Roquette, ist dagegen für ein Kuxpenlied, wie es sein soll, nicht derb, nicht brüllend genug, und die Melodie weniger naiv als monoton. — Auch **Nr. 3**, Kreuzfahrerlied, ist nicht durchaus zu loben, da die steltzige Metrik:



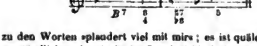
zehnmal wiederholt, ermüdet, in ähnlicher Wirkung wie Schumann Op 36, 6 »O Sonnenschein«. Doch könnte Hornstein's Lied durch langsamen, etwas feierlichen Vortrag erhöht wirken. Vorzüglich gelungen ist dagegen **Nr. 4** »Dürftig Wasser der Sierra«, welches in charakteristischer Weise den missmuthig verliebten Spanlard abconterfeiet in der fünfmal witzig variirten Phrase:



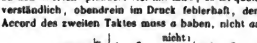
Danach Z. 2 umgekehrt von *B* nach *G* u. s. w. (Sierra dreisilbig ist jedoch unspanisch, statt Sjerra zweisilbig.)

Eine in der Mitte vorüber fliegende Modulation in Es-moll ist trotz ihrer Fremdheit nicht störend, aber effectvoll, ingleichen die schmerzlichen Stachein einiger überspannter Intervalle eben hier am Orte. — **Nr. 5.** »Am Brunnen« ist instrumental reicher als die vorigen, ohne im Ganzen dem Wohllaute des Gesanges zu schaden. Wunderlich ist jedoch die gesuchte Wendung S. 11, 4, 3:

Digitized by Google



zu den Worten »plaudert viel mit mir«; es ist quälerisch, kaum verständlich, obendrein im Druck fehlerhaft, denn der erste Accord des zweiten Taktes muss a haben, nicht *as*:



auch mit *a* ist es hart genug, aber als Leitton gegenüber dem Vorschlage der Secunde (*h c*[1]) allenfalls erklärlich. — **Nr. 6** zeichnet die widerstreitende Empfindung des Wanderers, der die Heimath gerührt wiedersieht und umkehren möchte, weil Alles, was er liebt, entflohen ist. Ein gemüthvolles Bild in sonderbarer Umschlingung des Gesanges und Spieles, wie es ausser Schubert Wenigen gelungen ist; es erklingt wie im Zwiegesang antwortender Stimmen, auch ferne Modulation stört nicht den Naturduft — höchstens möchte man den Schluss der Singstimme melancholischer haben: diese Erwartung muss nun hier das Clavier erfüllen.

(Fortsetzung folgt.)

Die Aufführung des Oratorium „Samson" von Händel

in Brüssel am 3. April d. J.

Es kann als ein nicht unwichtiges Ereignis in der Musikgeschichte der Gegenwart bezeichnet werden, dass in der Hauptstadt eines Landes, welches sich noch in jüngster Zeit so deutsch-feindlich bewiesen, nun auch deutsche classische Musik, repräsentirt durch ein zum ersten Male daselbst zur Aufführung gelangtes Werk, allmälig die ihr gebührende Aufnahme und Würdigung findet. Wie die Waffen unserer tapferen Heldden dem französischen Volke die Ueberlegenheit deutscher Kraft und Macht bewiesen, so werden auch die Werke deutscher Kunst und Wissenschaft das feindliche Ausland von der geistigen Ueberlegenheit unseres grossen Vaterlandes überzeugen werden. Dass bei der *ersten* Vorführung des oben genannten Werkes noch nicht das richtige Verständniss für diese ernste Musik sich Bahn brechen konnte, ist natürlich; aber erfreulich ist, den Eindruck zu beobachten, den dasselbe in jenem Concerte auf das belgische Publikum machte. Wir geben in Folgendem den Bericht über die Aufführung, welchen die L'indépendance Belge vom 6. April brachte.

»Das Concert, welches am Montag den 3. April Abends in dem National-Theater durch die Gesellschaft der Musik zu Brüssel veranstaltet wurde, hat einen durchschlagenden Erfolg gehabt, und die Aufführung des »Samson« von Händel überraf noch die Versprechungen, welche man sich nach den früheren Concerten in diesem Winter gemacht hatte. Der Saal, von oben bis unten gefüllt, hatte ein festliches Aussehen, das sich leicht erklärt durch die musikalische Feierlichkeit von so ausserg ewöhnlichem Interesse; denn es ist keineswegs oft in Brüssel Gelegenheit geboten, der Wiedergabe eines dieser grossartigen classischen Werke beiwohnen zu können, welches die Vereinigung eines zahlreichen und geübten Chores verlangt und Solisten, welche fähig sind, ihr ganzes, modernes Virtuosenthum unter das Joch der alten Classicität zu beugen, und endlich ein vollzähliges Orchester, unterstützt und verstärkt durch die vollen und breiten Klänge der Orgel. Die Gegenwart des Königs und der Gräfin von Flandern hat dazu beigetragen, den Abend zu einem der glänzendsten der ganzen Saison zu machen. Die Gräfin von Flandern hat auch nicht eine Note vom »Samson« verloren. Der König kam erst zum zweiten Theile des Oratorium. Zu seiner Begrüssung »timmte das Orchester die »Brabançonne« [der in der September-Revolution im Jahre 1830 entstandene patriotische Gesang, componirt von Campenhout] an, und ein nichtendenwollendes Hoch erscholl.

»Samson« ist nicht Händel's Meisterwerk; es hat Längen, ein ausserordentliches Uebermaass von schleppenden Recitativen, von kraftlosen Zwiegesängen. Die Personen erzählen sich eine Menge Sachen, die an sich mittelmässiges Interesse erregen, obgleich Milton der Verfasser des Textes ist, und welche nur so obenhin mit Noten von Componisten versehen wurden, welcher manchmal keinen anderen Zweck dabei gehabt zu haben scheint, als dem Chore, seiner hauptsächlichen Hülfe und Kraft, etwas Ruhe zu verschaffen. Es hat das Werk auch noch viel anmassendes Veraltetes und Verbrauchtes, womit der Meister nur dem schlechten Geschmacke seiner Zeit nachgegeben hat. So ist z. B. die Bravour-Arie der Delila wahrscheinlich das Paradepferd irgend einer Modesängerin jener Zeit, irgend eines Sternes der Coeur, dessen Ansprüche und Erfolge seibst Händel einen Zwang auflegten. Diese Zierrathen sind verblüht; sie haben nicht mehr den Reiz, welchen das Publikum von früher darin fand; sie haben nicht die wirkliche Schönheit, welche die Jahre, die Launen und die Veränderungen der Mode besiegt. Im Gegensatze hierzu sind die Chöre vortrefflich; sie haben nichts von ihrer Grossartigkeit verloren. Man hört nicht auf, sich für die Verbindungen zu interessiren, welche der Musiker erfunden, um seine Effecte zu vervielfältigen, und vielleicht ist das Interesse um so reger, als die materiellen Hülfsmittel beschränkter sind, über die er gebot. Unter den Arien giebt es einige von schönem Charakter, und welche, ungeachtet ihrer veralteten Form, uns noch in Gemüthsbewegung versetzen, Dank der aufrichtigen und stets lebhaften Empfindung, von der sie durchdrungen sind.

Die ausgezeichneten Künstler, deren Mitwirkung die Gesellschaft der Musik gewonnen, haben sich ihrer Aufgaben mit vielem Talent und Eifer entledigt. Herr Agnesi liess mit seiner schönen, recht klaren, festen und gut geschulten Stimme wundervoll die Trauerklagen und die kriegerischen Aufforderungen des Vaters von Samson ertönen und fand den wohlverdienten Beifall. Präul. Ramackers, merkte man, befand sich auf dem Felde der classischen Kunst nicht so wohl, als Herr Agnesi. Ihre Anläufe erreichen zum Theil nicht das Ziel, andere schiessen weit darüber. Ihre Gesangsmanier geht nicht über das Niveau der »Trompette guerrière«, aber ihre Stimme weiss Knalleffecte hervorzubringen, und die Dame hat Anmuth, köstliche Eigenschaften, welchen das Publikum beliebt hat, Huldigungen darzubringen. Weniger scharf und viel sympathischer, als der theatralische Sopran des Frl. Ramackers, ist der Contralt des Frl. Assmann aus Barmen. Diese junge Sängerin, deren Ruf sich in den deutschen Concerten und auf den Musikfesten zu begründen anfängt, ist eine Schülerin von Stockhausen, und man merkte dies an ihrem künstlerischen Bewusstsein, an der Sorgfalt, welche sie auf die Wiedergabe des musikalischen Gedankens verwandte, an dem Ausdrucke ihres Gesanges, der niemals erzwungen, ja oft rührend war. Sie hat mit einem tiefen Gefühle, welches sich dem ganzen Saale mittheilte, das Arioso, eine Art Todtengesang des Helden des Werkes, wiedergegeben. Frl. Assmann sang ihre Partie in französischer Sprache mit einer Sauberkeit, welcher ein leichter Anstrich von deutschem Accent einen pikanten Reiz verlieh. Die Rolle des Samson ist undankbar und Herr Warnots hat einen Beweis von Gefälligkeit gegeben, indem er sie sonahm. Der Erfolg des Sängers kommt nicht dem gleich, den er sich als Dirigent des Chores errungen. Es sind die Chöre, und zwar gerade die, deren Uebungen Herr Warnots seit der Gründung der Gesellschaft der Musik leitet, welche den grössten Antheil am gestrigen Triumphe haben. Wir sind weit entfernt von den Ur-

Digitized by Google

anfängen des Concertes im vergangenen Jahre. Seit jenem ersten Versuche, welcher schon viel versprach, hat die Gesellschaft der Musik einen Riesenschritt vorwärts gemacht und der »Samson« überflügelte weit die »Walpurgisnacht«. Ausserdem, dass die Chormassen fester sind, sind sie bedeutend besser zu den grossen künstlerischen Kämpfen vorbereitet. Die Männer setzen gut an, die Damen, ohne Schmeichelei, noch besser, und besonders die Sopranistinnen gehen im prächtigen Ensemble die Noten, denen eine nervengleichliche Kraft innewohnt, oder auch schmeichelnd leise die graciösen Nüancen ihrer Rolle wieder, z. B. in der hübschen Stelle, wo die Jungfrauen der Delila das Thema aufnehmen, welches ihre Herrin anhebt, um den Zorn Samson's zu besänftigen. Es ist ein Vergnügen, diese Chöre von künstlerischen Dilettanten (artistes-amateurs) zu hören, alle zugleich beseelt von der Hingabe an die grosse Kunst, von gleicher Liebe zum Schönen, welche keinen anderen Ehrgeiz haben, als ihre Sache gut zu vollbringen, wenn es nicht der ist, es darauf besser zu machen. Die bemerkenswerthen Fortschritte dieser Armee von Choristen machen ihrem Chef alle Ehre. Noch dem gestrigen Erfolge hat man das Recht, viel von der Gesellschaft der Musik zu erwarten, und schon jetzt kann man annehmen, dass in Brüssel eine musikalische Lücke gefüllt ist, welche die Verzweiflung des künstlicheben Publikums ausmachte. Man kann darauf rechnen, dass die ins Leben gerufene Gesellschaft auch nicht der Mission untreu werden wird, welche sie sich selbst gegeben, und dass wir häufiger und regelmässiger als bisher den Genuss solcher grossen Chorausführungen haben werden, auf welche Deutschland und England in gerechter Weise stolz sind, und deren unser Land eben so fähig ist, als jedes andere, vorausgesetzt, dass es wolle und dabei verharre. Um Alles zu sagen und nicht schlechterdings hinter der Wahrheit zurückzubleiben, müssen wir gestehen, dass das Orchester, obgleich es unter der Direction des intelligenten und erfahrenen Hrn. Adolf Samuel stand, sich nicht immer auf der Höhe seiner Aufgabe befand. Man hat gewisse Mistöne (charivari) bemerkt, welche ganz gewiss die Gottheit übel aufgenommen hätte, zu deren Ehre die Trompeten so hoch und laut (haut et claire) bliesen. Wir nahmen auch in dem Quartett Augenblicke der Verwirrung wahr. Hr. Colyns selbst hat mit ein wenig Rücksichtslosigkeit das Solo verwischt, welches die Arie des Frl. Hamackers begleitete, Die Flügel hat sich zweimal in fast unbegreiflichen Nachlässigkeiten gehen lassen. Ohne Zweifel war zu Zeiten des Samson der gute Ton nicht so verfeinert, als er es heute ist; aber wir glauben, dass selbst Samson davon abgestanden haben würde, derartige Ungehörigkeiten zu wiederholen. Das sind übrigens Anhängsel ohne Wichtigkeit; in dem Ensemble, ausser mehreren lästigen Pausen und einigen übertriebenen Ritardandos, welche die Schlussperioden des Chores ausser Athem zu setzen drohten, war die symphonische Ausführung sehr anständig. Sie wäre vollkommen gewesen, wenn einige weitere Proben dem Orchester erlaubt hätten, sich noch mehr an die unerschütterliche Breite der Rhythmen des alten Händel zu gewöhnen.

Der König hat sich die Vorstands-Mitglieder der Gesellschaft der Musik vorstellen lassen und ihnen Glück gewünscht zu den erlangten Erfolge. Se. Majestät, welche an den Kosten des uneigennützigen Unternehmens hatte Theil nehmen wollen, hat der Gesellschaft eine Summe von 1000 Francs zukommen lassen, welcher der Graf von Flandern noch 500 Francs hinzufügte.«

Soweit der belgische Referent. Wir wünschen, dass die Erwartungen, die derselbe sich von der Gesellschaft der Musik und ihren Leistungen macht, sich erfüllen mögen, und dass die Gesellschaft ihre Hauptaufgabe in der Einstudirung grosser classischer Chorwerke erkläunte, auf Grund deren ein gesunder Geschmack auch in Belgien sich allmälig einbürgern wird. Beim Lesen obigen Berichtes konnten wir nicht umhin, einen trostlosen Rückblick auf die jüngst hier in Leipzig stattgefundene Aufführung desselben Werkes zu werfen. Ein Glück für uns, dass andere Städte in Deutschland die Ehre wieder retten.

D. Red.

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **Wien**, 18. April. *P.* Nun sind auch die acht philharmonischen Concerte vorüber. Sie obten auch in diesem Winter ihre alte Anziehungskraft; wie sehr sie zahlreichen Besuch und warme Anerkennung verdienen, ist je weiblebhaft. Dass der gediegene, stets zuverlässige Dirigent Herr Dessoff in letzterer Zeit in den Programmen besonders auch auf die tüchtigsten Tonsetzer der Gegenwart Rücksicht nahm, darob werden ihm die Betroffenen tief verpflichtet sein. Das grosse Publikum denkt über die Berechtigung der Aufführung von, wenn auch noch so achtbaren Novitäten freilich etwas anders, es beanspruch, besonders von diesen Concerten, einen vollen, ungetrübten Genuss, und mag sich nicht gern statt dessen mit anstrengenden kritischen Untersuchungen zufrieden geben. Wenn wir constatiren, dass fast die Hälfte der in den acht Concerten vorgeführten Novitäten — mit Anstand — abgelehnt wurden, so spricht diese Thatsache wohl einigermassen dafür, dass bei der Wahl nicht ganz glücklich vorgegangen wurde. — Das letzte Programm brachte das Scherzo bei J. P. Gotthard in Wien erschienener Scherzo in E-moll für Orchester von Goldmark. Der Componist der Sakuntala-Ouverture hat auch in diesem Stück diejenige selbstständige würdige Haltung behauptet, die ihn so sehr auszeichnet, überdies ist an dem Scherzo hervorzuheben, dass es sich von der, bei Goldmark oft auffallenden Ueberschwänglichkeit des Ausdruckes ganz frei erhält und allem, der allgemeinen Fasslichkeit widerstrebenden Schwelgen in ganz subjectiven Gefühlen fern bleibt. Das schöntste Ebenmass in der Form und eine feinsinnige Instrumentation müssen dem Werke besonders nachgerühmt werden. Der Werth dieser Novität wurde von Publikum sofort erkannt; der Componist ward hervorgerufen und das Stück wiederholt. Weit weniger wollte uns und dem grösseren Theile des Publikums die »symphonische Dichtung« Orpheus von »Abbe Dr.« Liszt zusagen; Intentionen, Anhufe, Klangcombinationen, hochtrabende Aussprache der geringfügigsten Gedanken von der Welt und flesslige Citate Wagnerischer Dicta, das tritt dem unbefangenen Hörer entgegen. Was die Form anbelangt, so entspricht sie ganz wohl dem Wesen dieser sonderbaren Musik, d. h. sie befriedigt eben so wenig als diese, und das ist auch ganz logisch. — Die Kammermusik- und Virtuosenconcerte verlieren hier immer mehr und mehr an Anziehungskraft. So mancher wackere Künstler hat das in letzterer Zeit empfinden müssen. Wer nicht einen Namen wie Rubinstein, Joachim oder Piatti in die Waagschale werfen kann, der vermag bei den ungeheuren Kosten, die hier mit einem Concerte verknüpft sind, nicht leicht seine Rechnung zu finden, es sei denn, er habe hohe Protectione. Freundlich bestehrt von diesen Verhältnissen, war der Concertmeister Rob. Heckmann so vorsichtig, sich darein zu schicken. Anstatt in dem, mit Unrecht »klein« genannten Musikvereinssaale sich der Gefahr auszusetzen, vor leeren Bänken zu spielen, zog er es vor, in dem Foyer, einem etwa 300 Personen fassenden Raume das Musikvereinspalastes, vor einem kleinen, gewählten (auch im eigentlichen Sinne) Publikum Beweise seiner seltenen Tuchtigkeit als Geiger abzulegen. Sein Vortrag, seine Begeisterung, das wunderbar reine Intonation weisen dem jungen Künstler einen ansehnlichen Rang unter seinen Genossen an, seine Richtung, für die das musterhaft zusammengestellte Programm, sowie die ladellose Execution der meisten Stücke genügend spricht, muss jedem Urtheilsfähigen Achtung einflössen. Seine Stärke beruht in der Grösse und Schönheit des Tones, in der Technik hat er die höchste Stufe noch nicht erreicht, wie man leicht erkennta, als er die schwierige G moll-Fuge von Bach spielte. — Manches Andere übergehend, wollen wir doch kurz berühren, dass neuerdings der Pianist Prof. Wilhelmy wieder als Claviorspieler aufgetreten ist und zwar mit gutem Erfolge. Seine von früher her bekannte wunderbar vollendete Technik steht noch auf alter Höhe; sein Vortrag ist gediegener, musikalischer als in der Glanzzeit seiner Virtuosencarriere, und sein Programm enthielt Beethoven Op. 111, Schumanns Fis moll-Novelette (hier zum ersten Male öffentlich gespielt) und Stücke von Mendelssohn und eigener Composition. — Als etwas Besonderes möge noch berichtet werden, dass Herr Hill, der als Oratoriensanger glänzende, als Opernsanger erfolgreiche Thatigkeit entfaltete, nun auch als Interpret von Liedern stürmischen Beifall geerntet hat; seine tief-innige, echt musikalische Vortragsweise, unterstützt von einem bussorst sympathischen Organe, hat ihm Aller Herzen erobert. Es wäre wunderbar, wenn das kleine Schwerin eine so grosse Kraft dauernd fesseln könnte (!).

Digitized by Google

* * In **Carlsruhe** gab dem Cäcilien-Verein der Todestag Beethoven's Veranlassung, noch post festum ein Concert «zum ehrenden Gedächtniss des hundertsten Geburtstages» des grossen Meisters zu veranstalten, zu welchem nur Werke Beethoven's zur Aufführung kamen. Die erste Abtheilung brachte die Messe in C-dur für Soli, Chor und Orchester Op. 86, in welcher die Soli von den Hofopernsängerinnen Fräul. Schneider und Boom, und den Hofopernsängern Herren Scheidweiler und Maurer gesungen wurden. Die zweite Abtheilung wurde mit dem Marsch und Chor in Es-dur aus dem Nachspiele «Die Ruinen von Athen» in der zweiten Bearbeitung für das Festspiel «Die Weihe des Hauses» eröffnet. Frl. Schneider trug zwei Lieder für Sopran «Liebeskiagen, Arietta aus «Amor timido» von Metastasio Op. 82, und «Mignon, Ballade von Goethe, Op. 75 vor. Es folgte dann ein Bruchstück für Frauenchor aus dem Vorspiel «König Stephan» und den Beschluss machte die Phantasie für Clavier, Chor und Orchester Op. 80, worin Herr Pianist W. Krüger aus Stuttgart die Clavierpartie übernommen.

* **Hamburg.** R. Das Zweite diesjährige Concert des Cäcilienvereins brachte die Johannispassion von Bach. Die Soli waren gut besetzt. Ganz vorzüglich sangen Frau Joachim und Herr Ad. Schulze ihre Partien, auch Herr Otto wusste seine schwierige Aufgabe wohl zu bemeistern, nur Frau Walter-Strauss entsprach den gehegten Erwartungen nicht ganz, Bach'sche Musik ist nicht für ihre Stimme. Die Aufführung war im Ganzen, nicht in Chor, also ohne Orgel, mit passender Instrumentation, die, wie wir hören, von C. Müller, dem Director des Frankfurter Cäcilienvereins, herrührt. Die Aufführung war im Ganzen sehr gelungen, Herrn Voigt's Chor sang wie wir es gewohnt sind. Möchte man nur die endlosen Recitative kürzen und von den überreichlichen Chorälen wenigstens die zweiten Verse weglassen! — Bald darauf hatten wir auch die Meininger Hofmusikalien in dem zweiten Concerte der Singakademie in der Osterwoche, in der Michaeliskirche. Das Werk war von diesem Chore erst wieder im vorigen Jahre aufgeführt und daher zu vermuthen, dass dasselbe gut gehen würde. Die diesmalige Aufführung wurde ihm Gemen recht gelungen. Den Evangelisten sang wieder Herr Otto, dessen Leistung bereits oft rühmlichst erwähnt worden. Für den erkrankten Herrn Stagemann sang Herr Bietzacker aus Hannover die Bassparthie, der einen besseren Eindruck gemacht haben würde, wenn er eine weniger fehlerhafte Gesangsmanier angezeigt hätte. Frau Heiene Farnbacher befriedigte ziemlich, und Frl. Börner sang den Sopran, wohl die am wenigsten dankbare Aufgabe, recht gut. — So dankenswerth das häufige Vorführen der beiden Passionen Bach's ist, so können wir doch den Wunsch nicht unterdrücken, doch auch einmal doch endlich auch einmal zu ein Händel'sches Oratorium wagen möchte. Wir verkennen nicht, dass es wohl eine der schwierigsten Aufgaben für Chor und Dirigent ist, einem Werke dieses grossen Tonmeisters vollkommen gerecht zu werden, aber mit Ausdauer und Fleiss denken wir, wird dieses auch der Singakademie und seinem Dirigenten gelingen; drum im kommenden Winter frisch ens Werk. — Im Theater beendigte Herr Sontheim sein Gastspiel mit Martha, Robert und Judith. Die letztere Rolle war wohl die beste Leistung des Gastes, während in der Martha der fehlende jugendliche Klang seiner Stimme doch zu fühlbar war. Im Robert wurde die Alice von Frl. Thoma Börs gesungen, doch konnte diese Leistung wenig interessiren. Die Dame zeigte zwar eine gute Schule, aber der Klang ihrer Stimme und der kleine Umfang derselben erwiesen sich als unzureichend für einen grossen Raum und für eine Ueberthönung einer Meyerbeer'schen Instrumentation. Am 5. April begann Herr Nachbaur aus München ein Gastspiel als Lohengrin, doch erreichte dieser Gast nicht annähernd Niemann's Leistung in dieser Rolle. Herr Nachbaur gebietet nur über eine, wenn auch gut geschulte, doch sehr kleine, dünnklingende Stimme, und seinem Gesange, wie auch seiner Erscheinung fehlte die Wucht und das Imponirende, was diese Rolle verlangt. Somit ist vom Theater sehr wenig Gutes zu berichten; erwähnen möchten wir noch eine grosse Rücksichtslosigkeit, welche sich jetzt seit dem Weggehen des Herrn Director Ernst gegen die Abonnenten von Seiten der jetzigen Leitung in Händen von Frau Director Ernst und einem ihr zur Seite stehenden Comité zeigt. Herr Sontheim hat in seinem vierwöchentlichen Gastspiele nur einmal im Trouhedor ohne aufgehobenes Abonnement gesungen und somit circa dreimal wöchentlich den Abonnenten den Theaterbesuch nur gegen Entree gestattet, und so den übrigen Abenden wechsen schlecht einstudirte Stücke und Opern bis zum Ueberdrusse wiederholt. Ob dies der Wille der Frau Directorin selbst, oder dem ihr zur Seite stehenden Comitée zuzuschreiben ist, wissen wir nicht. In die «Danksagung, welche einer der Abonnenten neulich in einem hiesigen Blatte erliess, werden gewiss Alle eingestimmt haben; sie lautete: «Mehrere Abonnenten des Stadttheaters fühlen sich veranlasst, der Frau Directorin Ernst ihren Dank auszusprechen für die Genüsse, welche ihnen jetzt im Theater bereitet werden. Namentlich war diese Woche eine besonders genussreiche, und theilen wir daher das Repertoir mit: Montag: Aufgehobenes Abonnement. Dienstag: Aufgehobenes Abonnement. Mittwoch: Die Schule des Lebens von Raupach. Donnerstag: Aufgehobenes Abonnement. Freitag: Die Schule des Lebens von Raupach. Sonnabend: Aufgehobenes Abonnement.»

* **Kopenhagen.** —e— Die Theater haben in dieser Saison wenige Neuigkeiten gebracht. Von Interesse war die Aufführung eines grossen historischen Schauspiels des norwegischen Dichters Henrik Ibsen, das den Titel «Kongsemnerne» führt, was sich deutsch nicht recht wiedergeben lässt und übersetzt ungefähr: «Die Leute» ist, die Niemand, der das Stück nicht kennt, eigentlich weiss, was damit gemeint ist. Man sah die fünf langen Acte, welche über vier Stunden in Anspruch nehmen und wozu der dänische Componist P. Heise eine zum Theil vortreffliche Musik geschrieben hat, ohne in grosse Ermüdung zu Ende. Im Allgemeinen macht sich jedoch in unserem Publikum eine ziemlich starke Reaction gegen die von einigen Pressorganen überschätzte norwegische Dichtung geltend. — Merschner's Oper «Templer und Judin» wird nächste Woche im königlichen Theater zur Aufführung gelangen, nachdem dieselbe seit 40 Jahren hier nicht gegeben worden ist. Es versteht sich von selbst, dass alle Rollen neu besetzt sind, und da die neue Einstudirung derselben fast den ganzen Winter gewährt hat, hat man wohl eine gute Aufführung zu erwarten. Ob die Oper hier so sehr gefallen wird wie ein später geschriebenes Werk Merschner's: «Hans Heilings, eine Lieblingsoper der Kopenhagener, dürfte wohl sehr die Frage sein. Letztgenannte Oper wurde bei ihrer ersten hiesigen Aufführung (1840) vom Componisten selbst geleitet, und ein Sänger, der Kammersänger Hansen, der damals sein Debüt als Hans Heiling mit grossem Beifalle machte, hat erst vor Kurzem diese Hauptpartie der Oper einem jüngeren Collegen überlassen. — Die Concurrenz-Pläne für den Neubau des königlichen Theaters sind nun in Erfassen des Ministeriums Mitte Juli eingesandt worden, worüber von hiesigen Mitbewerbern Kloge geführt wird, weil solche meinen, dass der eingeräumte Zeitraum nicht für sie hinreicht, um im Ausiande ähnliche Gebäude besehen zu können. Gewichtige Stimmen haben sich gegen des Programm des Ministeriums ein, dass der Neubau nicht ausführbar sei, wenn das alte Theater nicht vorher abgerissen wird. Das neue Theater in Leipzig hat übrigens so sehr der hiesigen Direction, die es vorigen Sommer besehen hat, gefallen, dass sie den Wunsch hegt, dass das hiesige Theater ganz nach dem dortigen gebaut werden möge. — An Concerten hat die Saison, wie gewöhnlich, eine reiche Ernte gebracht. N. W. Gade führte in einem Extra-Concert des Musikvereins seine bekannten Compositionen «Comedia» und «Erlkönigs Tochter» vor. Ferner hörten wir J. Selck mit Bach's Cantate für Solo, Chor und Orchester in E-dur, ebenfalls nach Theile des Gluck'schen «Orpheus» gern gehört. Zum ersten Male wurde ein Concert für Piano und Orchester in A-moll des norwegischen Componisten E. Grieg aufgeführt und fand Beifall. Der Cäcilienverein führte in einem seiner Concerte Peilstrina's «Laudate Dominum» für zwei vierstimmige Chöre vor und es zeigte diese grossartige Composition von Neuem, wie hoch dieser Meister über allen seinen Zeitgenossen hervorragt. In demselben Concerte wurden Fragmente einer Composition Gluck's ausgeführt, deren Kenntniss selbst den Biographen des Componisten entgangen ist, weil sie, als Gluck 1748—1749 hier als Kapellmeister der Migottischen italienischen Operngesellschaft verweilte, geschrieben und ferner hier aufbewahrt worden ist. Die Composition ist ein Gelegenheitsstück, veranlasst durch die Geburt Christian VII., auf welche der Text (dänisch und italienisch) sich auch bezieht. Die Musik enthält viele schöne Points, und gilt dieses sowohl den beiden vorgeführten Chören, wie einer Orchestereinleitung und einer Arie. Das Ganze führt den Titel: «La Contesa dei Numi (Der Streit der Götter)». — Am ersten Osterfage gaben die Mitglieder der königlichen Oper in der Frauenkirche ein geistliches Concert, worin auch Gounod's «Missa solemnis» und ein Arrang (!) aus Händel's «Judas» zur Aufführung kamen. — Die königliche Kapelle hat im Laufe des Winters vier Soireen für Kammermusik gegeben. Es betheiligten sich auch daran die Pianisten Rée und Winding. Die ziemlich grosse Anzahl der Billette war bald vergriffen.

Berichtigungen.

In dem Referate über das Verzeichniss der Schumann'schen Compositionen in voriger Nummer, Spalte 270, ist übersehen, dass die hinter den Jahreszahlen eingeklammerte Ziffer sich auf die in dem genannten Jahre erschienenen Hofmeister'schen Monatsberichte bezieht, welche durchgehends die Hauptquelle der Angabe bilden. Zur Ehre des Herrn Verfassers wird dies hiermit berichtigt. *Der Ref.*

In Nr. 16 Sp. 253 Zeile 11 v. u. lies «Szegszarder Messe» und in Nr. 17 Sp. 269 Zeile 19 v. o. natürlich «Flitterkram».

Digitized by Google

ANZEIGER.

[74]

Friedensgesang.

„Gott, König, Vaterland“

Gedicht und Composition

von

W. Hollmann

in Dresden.

Im Selbstverlage des Componisten.

Preis 5 Ngr.

Zu beziehen durch **C. Naumann** in Dresden und durch **Eugen Fort**, Leipzig.

[75]

Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

MARSCH

für Orchester

von

Felix Mendelssohn Bartholdy.

Op. 108.

(Nr. 37 der nachgelassenen Werke.)

Partitur 20 Ngr. Stimmen 4 Thlr.

Für Pianoforte à 2 ms. 17½ Ngr. Für Pianoforte à 4 ms. 25 Ngr.

[76]

Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Ein deutsches Requiem

nach Worten der heiligen Schrift

für

Soli, Chor und Orchester

(Orgel ad libitum)

componirt von

Johannes Brahms.

Op. 45.

Partitur 8 Thlr. 10 Ngr. Orchesterstimmen 8 Thlr.
Chorstimmen: Sopran und Bass à 17½ Ngr. Alt und Tenor à 20 Ngr. Solostimmen 5 Ngr.
Clavier-Auszug mit Text 4 Thlr. 15 Ngr.
Clavier-Auszug zu vier Händen 3 Thlr. 15 Ngr.

[77]

Classische Compositionen

aus dem Verlage von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

***Bach, Joh. Seb.*, Erstes Violin-Concert** in A moll für Violine und Pianoforte bearbeitet von *F. David*. 1 Thlr. 5 Ngr.

—— **6 Fragmente** aus den Kirchen-Cantaten und Violin-Sonaten für Pianoforte übertragen von *C. St. Saens*. Cpl. 4 Thlr. 10 Ngr.
Nr. 1. Ouvertüre aus der 29. Kirchen-Cantate. 15 Ngr.
- 2. Adagio aus der 3. Kirchen-Cantate. 10 Ngr.
- 3. Andantino aus der 8. Kirchen-Cantate. 10 Ngr.
- 4. Gavotte aus der 2. Violin-Sonate. 7½ Ngr.
- 5. Andante aus der 3. Violin-Sonate. 7½ Ngr.
- 6. Presto aus der 35. Kirchen-Cantate. 7½ Ngr.

—— **Präludium und Fuge** über den Namen BACH. Für Orgel übertragen und mit Pedal-Applicatur bezeichnet von *G. Ad. Thomas*. 15 Ngr.

—— **6 Orgel-Sonaten** für Pianoforte und Violine eingerichtet von *E. Naumann*.
Nr. 1. E dur. 25 Ngr.
- 2. C moll. 1 Thlr.
- 3. D moll. 25 Ngr.
- 4. E moll. 25 Ngr.
- 5. C dur. 1 Thlr. 7½ Ngr.
- 6. G dur. 27½ Ngr.

***Bach, C. Ph. E.*, Sonaten** für Clavier und Violine. Nr. 1. H moll. Nr. 2. C moll à 1 Thlr. 10 Ngr.

—— **Geistliche Oden und Lieder** von C. F. Gellert für eine Singstimme mit Clavierbegleitung. Für gemischten Chor gesetzt von *L. Rotscht*. Heft 1. Partitur und Stimmen 25 Ngr.

***Bach, Wilh. Fried.*, Sonate** für zwei Claviere. 1 Thlr. 20 Ngr.

***Beethoven, L. v.*, 6 geistliche Lieder** für eine Singstimme mit Pianoforte-begleitung. Op. 48. Für gemischten Chor gesetzt von *H. Giehne*. Partitur und Stimmen 1½ Thlr.

—— **Polonaise und Menuett** aus den Trios Op. 8 und 25 für Pianoforte übertragen von *Chls. Delioux*. 20 Ngr.

Fragmente, Sechs, aus den Instrumentalwerken von *Beethoven, Boccherini, Haydn* und *Mozart* für Pianoforte übertragen von *Chls. Delioux*. Heft 1. 2 à 25 Ngr.

***Frank, Joh. Wolfg.*, 12 Melodien** zu geistlichen Dichtungen von Eimenhorst. Für gemischten Chor gesetzt von *A. v. Dommer*. Partitur und Stimmen 1 Thlr. 15 Ngr.

***Graun, C. H.*, Gigue** für Pianoforte. 10 Ngr.

***Haydn, Jos.*, Adagio und Scherzo** aus den Streichquartetten Op. 54 Nr. 1 und Op. 33 Nr. 2 für Pianoforte übertragen von *Chls. Delioux*. 17½ Ngr.

—— **Variationen** über die österreichische Nationalhymne aus dem Streichquartett Op. 76 Nr. 3 für Pianoforte übertragen von *Chls. Delioux*. 15 Ngr.

***Kirnberger, J. P.*, Allegro** für Clavier. 10 Ngr.

***Mozart, W. A.*, Adagio** für zwei Clarinetten und drei Bassethorner. Für Pianoforte bearbeitet von *H. M. Schletterer*. 22½ Ngr.

—— **Andante** aus der Serenade (C moll) für zwei Clarinetten, zwei Oboen, zwei Hörner und zwei Fagotte. Für Pianoforte bearbeitet von *H. M. Schletterer*. 12½ Ngr.

—— **Allegretto und Menuett** aus den Streichquartetten Nr. 3 in F u. Nr. 7 in D f. Pianoforte übertragen von *Chls. Delioux*. 12½ Ngr.

—— **3 Divertissements** for zwei Violinen, Viola, Bass u. zwei Hörner. Für Pianoforte bearbeitet von *H. M. Schletterer*. Nr. 1 in D. Nr. 2 in F. Nr. 3 in B à 1 Thlr.

—— **Fuge** für das Pianoforte. Für Orgel übertragen und mit Pedal-Applicatur bezeichnet von *G. Ad. Thomas*. 12½ Ngr.

—— **Türkischer Marsch.** (Aus der Sonate für Pianoforte in A.) Für Orchester instrumentirt von *Prosp. Pascal*. (Am Théâtre lyrique in Paris als Zwischenact in der »Entführung« eingelegt.) Partitur 17½ Ngr. Stimmen 25 Ngr. Arrangement für Pianoforte zu vier Händen von *A. Horn*. 17½ Ngr.

—— **Maurerische Trauermusik** für Orchester Op. 114. Für Pianoforte bearbeitet von *H. M. Schletterer*. 12½ Ngr.

—— **Serenade** (Es dur) für zwei Clarinetten, zwei Oboen, zwei Hörner und zwei Fagotte. Für Pianoforte bearbeitet von *H. M. Schletterer*. 1 Thlr.

***Muffat, G.*, Passacaglia** für Clavier oder Orgel. 20 Ngr.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 10. Mai 1871. **Nr. 19.** VI. Jahrgang.

Inhalt: Weitere Schriften zu Beethoven's Jubiläum. — Anzeigen und Beurtheilungen (II. Vocalia (ein- und mehrstimmige) (Compositionen von Carl Goldmark und Philipp Tietz) (Fortsetzung]. — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Weitere Schriften zu Beethoven's Jubiläum.

H. D. Die Zahl der zu der Jubelfeier von Beethoven's Geburtstag erscheinenen Festschriften, über welche wir in Nr. 50 des vorigen Jahrganges dieser Zeitung Bericht gaben, hat sich noch um einige weitere vermehrt, die uns damals noch nicht zu Gesicht gekommen waren. Mit einer Ausnahme verfolgen sie alle den gleichen Zweck: ohne nach irgend einer Seite hin neue Aufschlüsse geben zu wollen, wenden sie sich an das grosse Publikum der Beethoven-Verehrer und suchen ein gewisses Verständniss des Meisters in Verbindung mit kurzer Nachricht über sein Leben in weiteren Kreisen zu verbreiten. Von einer wissenschaftlichen Bedeutung kann also hier keine Rede sein; es fragt sich nur, in welchem Grade es ihnen gelungen ist, den oben bezeichneten Zweck zu erfüllen. Die umfangreichste aller dieser Festschriften ist:

Ludwig van Beethoven. Ein musikalisches Charakterbild von **G. Hensch.** Mit dem Porträt Beethoven's. Leipsig, Leuckart. 1871. 8°. (VII, 298 S.)

Dieselbe will ein Hülfsmittel des Verständnisses fürs grosse Publikum bieten, da die bisherigen Biographien entweder blosse Notizen seien, oder kritisch-exegetische Führer in grösserem Umfange. Man darf sagen, dass dieser Standpunkt dem gewöhnlichen Dilettanten gegenüber, der zur Lectüre der gründlichen Biographien sich nicht Zeit und Mühe nimmt, nicht ohne ein gewisses Geschick festgehalten wird. Der Verfasser hat die bekannten und verbreiteten Darstellungen und Briefe Beethoven's zu Grunde gelegt und aus denselben sich genommen, was ihm für seinen Zweck dienlich schien; er hat dies in nicht übler Sprache und auch nicht ohne richtigen Takt in der Auswahl durchgeführt, so dass der Leser ein anziehendes und im Ganzen nicht unrichtiges Bild erhält. Natürlich ist er in der Entwerfung desselben von seinen Vorbildern durchaus abhängig; wo sie irren — und wir wissen, dass dies nicht selten ist — da irrt auch er. Den Standpunkt seiner Kritik den Vorlagen gegenüber bezeichnet es wohl bezeichnend, dass er S. 53 L. Nohl eben jüngsten gründlichen Forscher unter den Biographen Beethoven's nennt; und der fast blinde Anschluss an denselben geht s. B. daraus hervor, dass er den bekannten Brief Beethoven's an Schaden (1787), den Nohl aus einer französischen Uebersetzung zurückübersetzte, nach ihm anführt (S. 26), ohne zu wissen, dass derselbe seitdem längst nach dem Original publicirt ist. Ein Hauptmangel in seinem biographischen Abrisse ist ausserdem eine völlige Gleichgültigkeit gegen chronologische Genauigkeit; hierin finden sich auffallende Versehen, und damit hängt es zusammen, wenn auch die Gruppirung des Ganzen, die Theilung in einzelne Abschnitte kein genügend festes Princip erkennen lässt und die rasche, gelegentliche Entstehung des Buches nicht genug verhüllt. Mitunter ist er auch nicht von dem Versuche freizusprechen, das thatsächlich Bekannte mit seiner Phantasie weiter auszuschmücken. Ausser dem Lebensabrisse giebt er dann eine Charakteristik der Compositionen, von denen er sich immer einzelne wichtigere zu ausführlicherer Besprechung ausgewählt hat. Auch diese Charakteristiken sind ganz auf den enthusiastischen Dilettanten berechnet, der seinen Enthusiasmus gern in Worte kleiden möchte, je begeisterter, desto besser. Zum technischen und poetischen Verständnisse wird so gut wie nichts Neues beigebracht und Alles trägt durchaus den Stempel vollster Subjectivität. Auch hier ist es wieder bezeichnend, dass ihm Marx, Lenz, Nohl vollwichtige Autoritäten sind; wenngleich er manches nicht Unrichtige gegen dieselben einwendet und namentlich gegen die Sucht, Musikstücke zu deuten, ganz gute Bemerkungen macht, wie sie dem Laien wohl eingeprägt zu warden verdienen. Doch aber entgeht er selbst, wenn auch in der Hauptsache nur beschreibend, der Versuchung nicht, in den Ausdrücken zuweilen den Flug höher zu nehmen, wenn ihm z. B. das Septett einer in reichstem Putze geschmückten Schönen gleicht (S. 87) oder er in der Es dur-Sonate Op. 31 in das Zauberland Oberon's geführt wird; er greift mitunter in der Erklärung auch gar gewaltig fehl, wie s. B. bei dem Schlusssatze der Eroica, und ist gegen die Oper Fidelio in auffallender Weise ungerecht — vielleicht auch unter Nohl's Einflusse. Zum Schlusse giebt er noch ein chronologisches Verzeichniss der Werke Beethoven's, wobei ihm wohl das Thayer'sche seine Dienste geleistet hat; von Thayer's Biographie scheint bisher keine Kunde zu dem Autor gelangt zu sein. Während er sich endlich auf Ausgaben und Bearbeitungen nicht anführlich einlässt, macht es einen eigenthümlichen Eindruck, wenn er etwas geflissentlich die Clavieranszüge von Ulrich fortwährend anempfiehlt, die auch gewiss sehr empfehlenswerth und zugleich in denselben Verlage erschienen sind.

Viel werthloser und an Inhalt ärmer ist eine in dem gleichen Verlage erschienene Schrift:

Beethoven's Leben und Werke. Von **Franz Wagner.** Mit Portrait und Facsimile. Leipzig, Leuckart. 1870. gr. 8°. (46 S.)

Der Verfasser scheint noch eine Stufe tiefer hinabzusteigen, wie der vorher genannte, und die Kenntniss von Beethoven's Leben, sowie einige Hauptzüge seines künstlerischen Charak-

Digitized by Google

ters, wie es jener dem gebildeten Publikum vorlegte, in die Thäler und Hütten tragen zu wollen. Er hat sich die Sache nicht schwer gemacht: er giebt eben nur einen Auszug aus der Schrift von Mensch, auf den er auch selbst sich bezieht und dessen eigene Worte zu wiederholen er keinen Anstand nimmt. Auch hier schliesst das neuerdings unvermeidliche chronologische Verzeichniss.

Ebenfalls von kürzerem Umfange, doch nach Anlage und Inhalt etwas selbständiger ist:

Ludwig van Beethoven. Biographische Skizze von **La Mara.***) Leipzig, Weissbach. 1870. 8°. (107 S.)

Vor Allem zeigt sich hier ein besserer Takt und eine genauere Kenntniss der zu Grunde zu legenden Quellen, über die Jeder, der ohne eigene Forschungen gemacht zu haben ans grosse Publikum sich wendet, im Klaren sein muss, wenn er nicht den Vorwurf der Gewissenlosigkeit auf sich laden will. Der Verfasserin sind die Arbeiten Nottebohm's und Thayer's, die Bedeutung der Skizzenbücher für die Chronologie und Anderes dergleichen nicht unbekannt und sie verwerthet es, so gut es die Kürze ihrer Darstellung erlaubt, für dieselbe. Wie schwer es freilich Manchem wird, wissenschaftliche Ergebnisse, wenn sie von dem gewöhnlich Angenommenen sich einigermassen entfernen, einfach anzunehmen, davon liefert sie einige ganz auffallende Beispiele. Sie macht z. B. den Grafen Waldstein bereits zum Beschützer des 14jährigen Beethoven und kann sich Thayer's Meinung nicht anschliessen, dass die Bekanntschaft erst ins Jahr 1787 falle, und die Notizen von Wegeler und Ries im Irrthume seien; und doch ist auf S. 178 des Thayer'schen Beethoven urkundlich bekräftigt zu lesen, dass Graf Waldstein zwischen dem 4. Mai und dem 17. Juni 1787 erst nach Bonn gekommen ist. Davon abgesehen, fliesst die Erzählung nach den bezeichneten Quellen in geschmackvoller Darstellung hin, die auch auf die innere Entwicklung Beethoven's und das Verhältniss zu seiner Zeit gebührende Rücksicht nimmt, und die Begeisterung der Verfasserin für die Schönheit Beethoven'scher Werke in einer der festlichen Gelegenheit, für welche die Schrift bestimmt ist, durchaus würdigen Weise aussprieht; wenngleich auch hier die Versuche, bestimmte neue Aufschlüsse über die Natur seines Talentes und seine Stellung nicht gegeben werden, auch wohl nicht beabsichtigt sind. Als die Schrift einer kunsterfahrenen, gebildeten, für Beethoven begeisterten und auch mit den guten Quellen wohl bekannten Dame mag das Büchlein Denen, welche zum erstenmal über Beethoven's Leben und Kunst sich rasch orientiren wollen, empfohlen sein.

Wir kommen zu der eigenthümlichsten, in ihrer Art selbständigsten Festschrift zu Beethoven's Jubiläum, die schon durch den Namen ihres Verfassers das Interesse in grösserem Masse auf sich zieht:

Beethoven, von **Richard Wagner.** Leipzig, Fritzsch. 1870. gr. 8°. (IV, 73 S.)

Die Absicht, dem Laien Etwas über Beethoven zu erzählen und ihm einige allgemein geltende schöne Worte über seine Werke in den Mund zu legen, tritt hier völlig zurück; es sollen hier vielmehr von einem höheren Standpunkte aus über die eingreifendsten Fragen von Musik und Kunst, im Anschlusse an die Thätigkeit Beethoven's, Resultate gewonnen, ein Beitrag zur Philosophie der Musik geliefert werden. Der Verfasser, von dem Wunsche geleitet, auch seinen Theil zur Festfeier Beethoven's beizusteuern, denkt sich als Vortragenden vor einem grossen, um dieser Feier willen versammelten Auditorium, vor welchem er die tiefsten Probleme des musikalischen Schaffens zur Sprache bringt. Während wir in den übrigen Künsten, so beginnt er, den nationalen Charakter derselben auf seine Gründe zurückführen können, so ist nichts schwieriger, wie das Verhältniss eines Musikers zu seiner Nation richtig aufzufassen; die Musik scheint der Welt anzugehören. Warum sprechen wir also trotzdem von deutscher, von italienischer Musik? vielleicht lässt sich an Beethoven der Grund erkennen. Freilich geben seine Briefe, die Nachrichten über sein Leben keinen Aufschluss über sein musikalisches Schaffen, auch Detailnachrichten über die Entstehung seiner Werke, wie über die Eroica, können uns den musikalischen Inhalt nicht erklären.

Der erste, welcher das Verhältniss der Musik zu den anderen Künsten richtig erkannt habe, sei Schopenhauer gewesen, dessen philosophische Grundlage Wagner sich nunmehr zum Zwecke seiner Erörterung vollständig aneignet und auch dem Hörer und Leser aufzwingt — gewiss nicht zum Besten des Vertrauens, welches wir in Wagner's eigene Aufschlüsse setzen; denn welcher der vielen Philosophen und Aesthetiker, die über das Verhältniss der Künste gehandelt haben, dasselbe am richtigsten bezeichnet, lassen wir uns von einem Nichtphilosophen nicht gern aufdrängen, sondern wollen wir selbst beurtheilen.

Aller Künste Object sind (so Schopenhauer) die Ideen, welche der Dichter vermittelst der Begriffe dem Bewusstsein verdeutlicht; die Musik aber ist selbst eine Idee der Welt. Nun hat unser Bewusstsein zwei Seiten, es bezieht sich theils auf das eigene Selbst (Wille), theils auf andere Dinge (anschauende Erkenntniss); nur jene, nach innen gekehrte Thätigkeit lässt uns auch das innere Wesen der Dinge erkennen. Besonders thätig wird dieses nach Innen gekehrte Bewusstsein im Traume, der uns von einer anderen Welt neben der wirklich angeschauten Kunde giebt; und da aus dieser angeschauten Welt als Willensäusserung der Ton in die wache Wahrnehmung dringt, wir z. B. aus ängstlichen Träumen mit einem Schrei erwachen — so gewinnen wir die Anschauung von einer durch das Gehör wahrnehmbaren Welt neben der sichtbaren; und dieses Tonelementes, durch welches unser Wille Kunde giebt von der innerlich angeschauten Welt, hat sich die Kunst bemächtigt.

Wir berichten nur und enthalten uns des Raumes wegen hier der Kritik über die aufgestellte Theorie.

So trägt also der schaffende Musiker gleichsam die Idee der Welt in sich; mit seinem »universellen Willen« überfluthet er alle Schranken, geräth in hohe Entzückung, »verkündet sich als bewusste Idee der Welt«; er trägt gleichsam die Welt in sich, nur die Kundgebung durch den Ton erlöst ihn, giebt ihm das Mittel, sich der Aussenwelt mitzutheilen. Ist es ja doch eine bekannte Erfahrung, dass beim Musikhören unsere übrigen Sinne gleichsam depotenzirt werden, und wir wirklich in einen gewissen Zustand des Hellsehens gerathen. So ist die Tonwelt in ihren Abstufungen vom Schrei des Entsetzens bis zum tröstlichen Spiele der Wohllaute die eigentliche Sprache des Musikers, der sodann durch die rhythmische Zeitabtheilung in erkennbare Berührung mit der plastischen Welt tritt. Dadurch aber dürfen wir uns nicht verleiten lassen, aus den Formen der Musik verkehrte Anforderungen bezüglich ihres Charakters zu machen und von ihr, wie von der Bildkunst, die Erregung des Gefallens an schönen Formen zu verlangen. Die Wirkung der Schönheit übt allerdings die Musik zuerst auf das Gemüth aus; von da aber muss sie fortschreiten zur Wirkung des Erhabenen, worin ihr eigenstes Wesen besteht; und dahin hat sie Beethoven gebracht, der »wahre Inbegriff des Musikers«.

Es kommt also darauf an, den Entwickelungsgang Beethoven's zu erkennen, zu sehen, durch welche Einwirkungen

*) Unter diesem Namen hat die in Leipzig lebende Schriftstellerin (Frl. L. . . .) sich schon auf dem Felde der musikalischen Literatur durch ihr Buch: Musikalische Studienköpfe, Leipzig, 1868, H. Weissbach, bekannt gemacht.

Digitized by Google

jene innere Hellsichtigkeit bei ihm hervorgerufen wurde. Wir müssen nun aber darauf verzichten, dem Verfasser in die verschlungenen Gänge seines wenig erquicklichen Räsonnements weiter zu folgen; wir haben im Obigen dem Leser vielleicht schon genugsame Proben gegeben. Wie Beethoven die Formen übernahm, die er nicht umstürzte, sondern nur mit neuem Gehalte erfüllte, und in welchen er, was er innerlich schaute, niederlegte — das ist eigentlich Alles nicht neu, und mit etwas anderen Worten wie Wagner, sagen das mehr oder weniger Alle; das ihm Eigenthümliche besteht in der fortwährenden Anwendung der obigen Schopenhauer'schen Principien. Da in diesen Kraft und Wille eine Hauptrolle spielen, so muss auch der Charakter des Meisters zum Verständnisse seines Schaffens geprüft werden; indem der Verfasser dazu schreitet, verführt er mit den überlieferten Thatsachen nicht ohne eine gewisse Willkür, um die völlige Einkehr Beethoven's in sich selbst zu erklären; seinem an die Spitze gestellten Princip muss sich fügen, was über Beethoven bekannt ist. An einzelnen Werken wird diese Art der Offenbarung eines inneren Schauens deutlich gemacht, so dem Cismoll-Quartett, der neunten Symphonie (in welcher er, nach vielen vorangegangenen Stufen, die Melodie der menschlichen Unschuld wiederfand) und anderer. »Die Melodien, die auch Wagner für die Hauptform aller Musik erklärt, sist durch Beethoven von dem Einflusse der Mode und des wechselnden Geschmackes emancipirt, zum ewig giltigen, rein menschlichen Typus erhoben worden.« (S. 46.) Auch in seiner Vocalmusik ergebe sich ein Fortschritt, darin bestehend, dass Chor und Instrumente nur wie ein Orchester von gesteigerter Fähigkeit wirken, dass die Textworte nicht ihrer begrifflichen Bedeutung nach gelten, wie denn ja überhaupt die Dichtung in dem musikalischen Gewande nicht verstanden, kaum beachtet wird — Ansichten, die von Wagner ausgesprochen zu hören nicht ohne Interesse ist. Für die Oper fand er den ihm geeigneten Stoff nicht, und doch kann die Ouvertüre zur Leonore zeigen, wie Beethoven das Drama verstanden wissen wollte — wie denn überhaupt die Musik ihrer Natur nach das Drama in sich schliesst, welches ja selbst die Schranken der Dichtkunst bei weitem überragt. So ist dem gewaltigen Dramatiker Shakespeare weder nur Beethoven ebenbürtig. Zur Vergleichung ihres beiderseitigen Schaffens muss abermals Schopenhauer herhalten, um sie, wir dürfen sagen, unverständlich zu machen.

Drama ist auch die neunte Symphonie, in welcher auch jener Aufschrei aus tiefer Beklemmung, der zu neuem Vermögen leitet, an jene erste Entstehung des Tones und der Musik erinnert. Auf die höchste im Drama verkörperte Kunstform, zu welcher jene künstlerische That Beethovens den Weg weisst, wird zum Schlusse noch hingedeutet (wer dieselbe zu vollendeter Darstellung gebracht, das preisen bekanntlich Wagner's Schüler und Jünger aller Orten) und dann auf bestigen Zeitgeist, Kunstanschauung, Kritik noch manche Streiflichter geworfen, in welchen jene unerfreuliche Beimischung von Gereiztheit und Ueberhebung, wie sie die Wagner'schen Schriften letzter Zeit mehrfach zeigten, mehr oder weniger versteckt wieder zum Vorschein kommt. Nachdem noch die kritischen Herausgeber der Beethoven-Ausgabe einen Verweis dafür erhalten, dass sie in der neunten Symphonie nicht, wie Beethoven geschrieben habe, abdrucklen: »was die Mode *frech* getheilt«, und über Göthe's Faust und Wilhelm Meister Einiges von des Verfassers Standpunct geäussert, schliesst er mit der Ermahnung Beethoven zu feiern, der was unsere Waffen niedergeworfen, schon in seiner Symphonie bezwungen hätte.

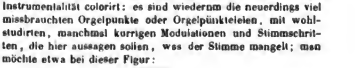
Wir waren etwas weitläufiger wie bei den übrigen Festschriften, um bei einer in höherem Grade, als jene, selbständigen Arbeit dem Leser wenigstens einen annähernden Begriff von dem Inhalte zu geben, und die Täuschung zu benehmen, als sei in derselben vorzugsweise vom Leben und den Werken Beethoven's die Rede. Wir können nicht unterlassen die Befürchtung hinzuzufügen, dass, trotzdem wir auf dem uns vorliegenden Exemplar schon die Worte »zweite Auflage« lesen, die Schrift nicht viele Leser finden wird; die Schreibweise ist eine so ungeniessbare, der Gedankengang in den meisten Fällen ein so dorniger, dass wir uns nicht wundern würden, wenn ein begeisterter Beethovenverehrer nach den ersten 8 bis 10 Seiten das Buch bei Seite legte und zu dem Meister selbst zurückkehrte. —

Anzeigen und Beurtheilungen.

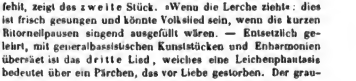
II. Vocalia (ein- und mehrstimmige).

(Fortsetzung.)

Carl Goldmark hat in Op. 10 und 18 eine Reihe von dreizehn Liedern, zum grösseren Theile von Claus Groth, veröffentlicht, die — das erste ausgenommen — übermässig stark mit Instrumental umkleidet, dazu mit Modulations-Abenteuern durchzogen sind, wodurch der Stimmklang beeinträchtigt und doch der Zweck, die dramatisirende Bildlichkeit, nur unvollkommen erreicht wird. Diese Factur schadet dem Eindrucke der zuweilen nicht üblen Melodien, welche zwar nicht genial, aber an sich singbar, theilweis anmuthend und dem Volksthümlichen genähert sind. Gleich das erste Op. 10, Cl. Groth's Regenlied, verstimmig ohne Instrument, leidet an den Gebrechen fremdartig gesuchter Harmonien; es beginnt einfach, mildheiter wie der Text, wobei der Anklang an die laue Eintönigkeit norddeutscher Niederungen nicht eben verletzend wirkt; aber schon nach der ersten Periode treten getheilte Stimmen im Soprane ein, ganz willkürlich ohne Veranlassung des Textes oder der Melodie: dieselbe Harmonie könnte rein vierstimmig kunstvoller und wohllautender gewendet sein. Später werden die Tenore ebenfalls gedoppelt, auch mehr als der harmlose Text fordert moduliert: daneben nimmt sich der ungewöhnliche Schluss, den Bass durch den Leitton zur Tonica zu führen [*H—c*, Sopran d^2—c^2] sonderbar aus, aber nicht reizend, sondern erschlaffend. — Von den drei Grothischen Liedern in Op. 18 heft 1 ist das erste: Sonntagsruh, in stiller einförmiger Declamation gesungen, durch wunderliche Instrumentalität colorirt: es sind wiederum die neuerdings viel missbrauchten Orgelpunkte oder Orgelpünktelein, mit wohlstudirten, manchmal kurrigen Modulationen und Stimmschritten, die hier aussagen sollen, was der Stimme mangelt; man möchte etwa bei dieser Figur:

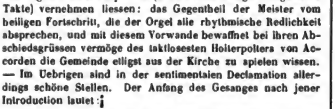


und dem lange Zeit hartnäckig dreindröhnenden *G* an Glockenklang erinnert werden — aber muss das denn zur Langenweile hinziehen? Dass dem Autor die melodische Anlage nicht fehlt, zeigt das zweite Stück. »Wenn die Lerche zieht«: dies ist frisch gesungen und könnte Volkslied sein, wenn die kurzen Ritornellpausen singend ausgefüllt wären. — Entsetzlich geleiert, mit generalbassistischen Kunststücken und Enharmonien überstet ist das dritte Lied, welches eine Leichenphantasis bedeutet über ein Pärchen, das vor Liebe gestorben. Der grausige Anfang:

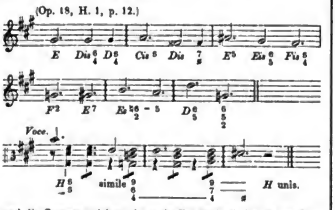


Digitized by Google

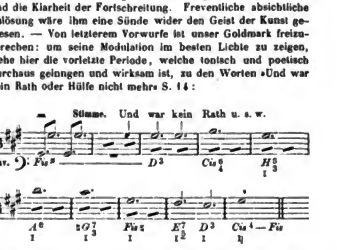
ein orgelartiges Unisono, das später dreimal transponirt wiederkehrt, soll wohl die fühlende Seele des leidtragenden Organisten bezeichnen? Sei es so oder auch nicht: es wird schwer werden, diese Eruption irgend rhythmisch zu verstehen (also auch zu spielen); und ohne Rhythmus klingen auch die kühnsten Phantasien scheusslich; wenigstens geht die Sage, dass Mozart und Sebastian — die Phantasten! — in ihrer unübertroffenen Extemporisation niemals anklar spielten und jedesmal irgend einen Rhythmus (nicht etwa stetig durchgehende Takte) vernehmen liessen: das Gegentheil der Meister vom heiligen Fortschritt, die der Orgel alle rhythmische Redlichkeit absprechen, und mit diesem Vorwande bewaffnet bei ihren Abschiedsgrüssen vermöge des taktlosesten Holterpolters von Accorden die Gemeinde elligst aus der Kirche zu spielen wissen. — Im Uebrigen sind in der sentimentalen Declamation allerdings schöne Stellen. Der Anfang des Gesanges nach jener Introduction lautet:

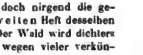
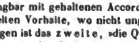
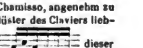


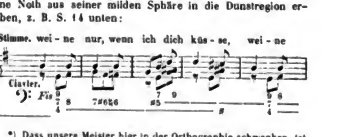
wo der drittletzte Accord, ein hinterlistiger Bdur-Dreiklang, durch die Schrift maskirt und regelrecht gewendet wird: eine verwegene Wendung, die dem Verfasser so lieb ist, dass er sie mehrmal gebraucht, nirgend aber so wirksam wie das erstemal, weil später die Ueberraschung verschwindet. Diese Lust am Esharmonischen treibt ihn einigemal über alle Singbarkeit hinaus: denn auch wohlgeschulte Sänger singen nur mit Angst und Schwanken, wenn es heisst:



und die Gesammtwirkung ist mehr Kopfweh als herzliches Empfinden. — Auf der folgenden Seite ist kein Takt, ja kein Accord ohne Chroma, und dazu geht es unerbittlich durch vorhaltige Secund-, Quintsext- und Nonen-Accorde, die jedesmal der nächsten Auflösung aus dem Wege gehen, um das Spiel aufs neue zu spielen — eine Schraube ohne Ende, wenn nicht die Schluss-Consonanz dennoch tröstlich ausklänge wie sich gebührt — Altväterische Forderung! sagt dieser und jener: Satzungen der Lehrmeister, die der Genius nicht lernt, sondern selber schafft! *pereat diatonon, vivat chroma!* wer darf mich hindern mit der Septime zu schliessen? wie Schumann ja thut in den Kinderscenen Op. 15, wo das bittende Kind zwischen zwei ruhelosen Septimen (der *initialis* und *finalis*) selbst ruhelos dahin wickelt — giebt es eine trenere Photographie der kleinen Quälgeister? — Nun, wir wissen, was wir von dem Realismus martyrischer Weltschmerzeiei zu halten haben — halten aber fest am Altvater Sebastian, den alle modernen Meister zu verehren bekennen: der wusste auch trefflich zu moduliren, verletzte aber nirgend die Grundgesetze des Distonen und die Klarheit der Fortschreitung. Frevenliche absichtliche Unlösung wäre ihm eine Sünde wider den Geist der Kunst gewesen. — Von leizterem Vorwurfe ist unser Goldmark freizusprechen: um seine Modulation im besten Liebe zu zeigen, stehe hier die vorletzte Periode, welche tonisch und poetisch durchaus gelingen und wirksam ist, zu den Worten »Und war kein Rath oder Hülfe nicht mehr« S. 14:

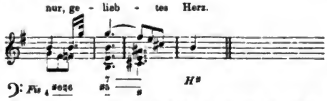


wo der lange mittlere Orgelpunkt *fis* recht melancholisch hinein heult, die Situation zu malen, und doch nirgend die gesunde Auffassung verdüstert. — Im zweiten Heft desselben Op. 18 ist das erste Stück: Geibel's »Der Wald wird dichter« singbar mit gehaltenen Accorden, doch wegen vieler verkünstelten Vorhalte, wo nicht ungenießbar, doch fremdartig. Dagegen ist das zweite, »die Quelle von Chamisso, angenehm zu singen und zu hören, auch das Quellengeflüster des Claviers lieblich malend. Wegen der Schreibung  dieser Figur in Sextolen möchten wir erinnern, dass sie im Anfange uns Doppeltriolen  schienen, welche bekanntlich zwei Accente (*tactus*) haben, wogegen die richtige Sextole — als Anderes zur Triole, deren Hälftung bedeuten muss, also mit drei Accenten  ; für diese letztere Auffassung spricht S. 11, wo Triolen und Sextolen zusammengestellt sind. *) — Ein anderes von Geibel, das dritte Stück, ist melodisch angelegt, aber wiederum durch verbexte Orgelpunkte und andere harmonische Experimente ohne Noth aus seiner milden Sphäre in die Dunstregion erhoben, z. B. S. 14 unten:



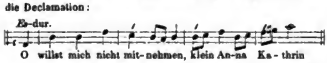
*) Dass unsere Meister hier in der Orthographie schwanken, ist misslich für die Auffassung. Seb. Bach verfährt in diesem Punkte genau B. W. 3, 91, wo Doppeltriolen nothwendig sind; dagegen 3, 233 am Schlusse kann man an der Betonung zweifeln, wie zuweilen in seinen Couranten $\frac{3}{4}$ und $\frac{3}{8}$ schwanken. — Beethoven Op. 18 Sonate 3 in Es Hauptsatz, nimmt die Sextolen nur als bequemere Schrift, statt richtiger Doppeltriolen, die er zu Anfang schreibt.

Digitized by Google



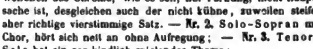
Nr. 4. Byron's Judenklage um Babel ist wiederum, neben einzelnen Glanzlichtern der Declamation, durch Nonengathörn und überfüllte harmonische Geschiabe mehr verdunkelt als vertieft.

Desselben Opus drittes Heft mit fünf Liedern, bringt nochmals einiges von Cl. Groth; **Nr. 1.** »So lach doch einmal« ist naiver Manier, ohne melodische Schönheit: das harmlose Ding braucht wenig instrumentaler Illustration, doch versagt Autor sich nicht, im 8. und 9. Takte einen harmonischen Hexenschuss einzuschiessen. — Matt ist **Nr. 2.** »Das Liebeslied der alten Eheleute«, welches auch edler gefasst werden könnte. — Auch der naive Inhalt des eintönigen »Er sagt mir so viel« — **Nr. 3** ist überreich gesegnet mit Instrumental, welches dennoch der Eintönigkeit des ganz recitirenden Gesanges nicht aufhilft. — **Nr. 4.** »O willst mich nicht mitnehmen, klein' Anna Kathrin« hat die Declamation:

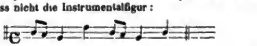


Da das Unbrige vernünftig declamirt ist, so fragt man: Was soll dieser Witz bedeuten? denn aufs Witzige ists angelegt, so scheint es nach dem bald heiteren, bald preciösen Ausdruck. — Bei **Nr. 5,** welches »Altdeutsch« sein soll, möchte man nach der Quelle fragen, denn es sind weder Worte, noch Inhalt, noch Töne von mittelalterlicher Färbung. In Melodie und Verarbeitung ist es etwa zu den mittleren der Goldmarkischen zu rechnen. Wer hier das wirklich altdeutsch Landsknechtlied von Brahms vergleichen wollte, der würde merken — dass Vergleiche hinken.

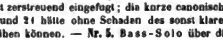
Philipp Tietz Op. 48, Fest-Cantate, zur Einweihung eines neuen Schulgebäudes bestimmt, trägt diesen Zweck so deutlich im Antlitz, dass es der Anfschrift nicht bedarf, um zu erfahren: die Jungens müssen durchaus was Apartiges haben. Giebts doch Weihnachtsbücher für artige Kinder, Albums für vornehme, Philosophien für Primaner unter 30 Jahren u. s. w. — Dass dem Autor sein bestimmter Kreis vor Augen schwebt, dass er ihm zu Lieb arbeitet und sein Bestes darbringt, ist ja sehr löblich; dass es dem öffentlichen Urtheile preisgegeben wird, ist gefährlich, und würde hier bei ernstem Selbsturtheile und *Nonum prematur in annum* — zu mehrerer Sicherheit vermieden sein. Denn es ist zwar ein guter Text aus dem feuchtwarmen Oser'schen Liederschatze richtig erwählt, und die musikalische Ausführung wenigstens klingend und ohne Verletzung künstlerischer Grundgesetze in meist singbarer, nicht schwieriger Cantilene durchgesetzt; irgend geniale Züge, innerlich nothwendiger Schöpferdrang würde auch der beste Freund in dem Opus schwerlich entdacken. Ist denn der Reichthum unserer geistlichen Tonsätze nicht hinreichend, um ein Menschenleben, geschweige eine Schule, auf Lebenszeit zu versorgen? Sind doch die besten Schulbücher — nach dem vorgeschrittenen Urtheile »wissenschaftlicher Pädagogen« — diejenigen, die nicht allein für die Schule gemacht sind! Erinnern wir uns des wackeren Rist, nicht des schlechtesten unserer Liederdichter, der von seinen eignen vielhundert Liedern niemals eines in seiner eignen Kirche zum Gottesdienste singen liess; Aehnliches möchte man manchem Componisten und Organisten zu bedenken geben, da selbst die Genialsten weder zu aller Zeit glücklich phantasiren, noch auf Befehl oder äusseren Antrieb (*ad hoc*) jedesmal ein gutes Werk leisten können. — Heben wir indess auch hier das Gute und Löbliche heraus, was immer dankenswerth ist, so lange noch gänzlich Unlöbliches und Verzerrtes auf dem Markte sich breit macht und theuer bezahlt wird. — Der Eingang hat ein freundlichernstes Thema, das erst als Ritornell, dann in vocalen Absätzen verlängert und variirt wird, und bei besserer rhythmischer Architectur der Periodengliader nebst richtigerer Vertheilung des Massenhaften und Einfachen bessere Wirkung thun würde. Die Hauptthemen S. 3 und 5 sind ernstpathetischen aber nicht geistlichen Gehaltes; das Getöse der Höhepunkte und Schlussformeln ist mehr arabeskenhaft als melodisch. Dem ruhigen nicht verwöhnten Sinne annuthend, ist das hier (in Nr. 1) und auch später in allen Nummern bewahrte Uebergewicht des Diatonen, woneben das Chroma, wie es soll, nur Färbung, nicht Hauptsache ist, desgleichen auch der nicht kühne, zuweilen steife, aber richtige vierstimmige Satz. — **Nr. 2.** Solo-Sopran mit Chor, hört sich nett an ohne Aufregung; — **Nr. 3.** Tenor-Solo hat ein gar kindlich spielendes Thema:



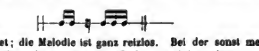
zu den Worten: »Zu preisen deine Güte, mein Gott, und deine Treu'« — welches eher für einen heiteren Gesellen in der Oper geziemte. — **Nr. 4.** »Lobt den Herrn«, Chor C-dur $\frac{2}{2}$, ist das beste Stück des Ganzen; statt des befohlenen *Allegro assai* würden wir jedoch lieber ein breiteres Tempo hören, schon darum, dass nicht die Instrumentalfigur:



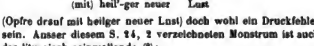
lustige Reminiscenz an Oberon's Zauberhorn weckte. Sonst sind die hochschallenden und die miideren Perioden gut in Verhältniss gestellt, auch eine entlegene Modulation (S. 21) angemessen, nicht zerstreuend eingefügt; die kurze canonische Wendung S. 20 und 21 hätte ohne Schaden des sonst klaren Gebäudes wegbleiben können. — **Nr. 5.** Bass-Solo über die Worte »Auf und einen Altar baues ist in recitirender, mehrmals verrenkter Declamation gehalten mit geheimnissvoller Instrumentalphrase, aus dem eisernen Inventar der rhythmischen Figur:



geschmiedet; die Melodie ist ganz reizlos. Bei der sonst metrisch gerechten Aussprache sind Sylben wird das seltsame:



(Opfre drauf mit heiliger neuer Lust) doch wohl ein Druckfehler sein. Ausser diesem S. 24, 2 verzeichneten Monstrum ist auch das liturgisch seltnvolleode (?):



wunderlich unangenehm. Der Schlusschor (**Nr. 6**), dem ersten ähnlich, aber um ein Drittel kürzer, mit viel Hall und Schall, wäre sonst nach Construction und Tongehalt über jenen zu stellen, wenn nicht ein unglücklicher Versuch zur Fuge — freilich bescheidentlich in die Mitte gestellt und kurz gehalten — doch die Stimmung zerstreute, statt sie zu sammeln.

(Schluss folgt.)

Digitized by Google

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **Wien.** Die Wiener Singakademie veranstaltete ihr drittes und letztes Concert in dieser Saison unter der trefflichen Leitung ihres Dirigenten Rud. Weinwurm in dem kleinen Musikvereinssaale. Es war wieder ein Händel'sches Werk, welches als die Haupt- und Schlussnummer den eigentlichen Anziehungspunkt bildete, »Frohsinn und Schwermuth (*L'Allegro, ed il Pensieroso*)«. Ein Referent der »N. fr. Presse« schreibt darüber: »Diese Composition, Anfangs 1740, anmittelbar vor »Saul« [lies: anderthalb Jahre nach Saul] und ein Jahr vor dem »Messias« geschrieben, eine der musikalisch frischesten, gedankenreichsten und anregendsten aus den Meistern dieser Zeit, ist, wie schon bis auf die vor drei Jahren von Fräul. Ennequist in einem Gesellschafts-Concerte vorgetragene »Nachtigallen-Arie« ganz unbekannt. Schade nur, dass es die Mittel der Singakademie nicht erlaubten, eine vollständige Aufführung des Werkes mit der ursprünglichen Orchester-Begleitung zu ermöglichen. Diesmal musste das Clavier die letztere ersetzen, und wurden aus dem ersten Theile der Cantata drei, aus dem zweiten sieben Nummern weggelassen. Der dritte Theil, welcher die Gegensätze *Allegro* und *Pensieroso* als *Il Moderato* zu vermitteln bestimmt ist, den aber schon Handel bei den von ihm geleiteten Aufführungen durch die kleine Cäcilien-Ode ersetzt haben soll, entfiel vollständig. Begreiflich kann über das so bruchstückweise vorgeführte Werk hier kein kritisches Urtheil abgegeben werden. Es sei nur ganz allgemein bemerkt, dass die Musik des *»Allegro e Pensieroso«* eine fast ununterbrochene Reihe der reizvollsten Stimmungsbilder bietet, dass das Streben nach Charakteristik oft überraschend hervortritt und dass sich Erneuerge von einer so realistischen Kraft und modernen Frische vorfinden, wie sie kaum die grössten Oratorien des Meisters aufweisen mögen. Hierher gehört der überaus reizende Lach-Chor der ersten Abtheilung, das »Stodtgedränge« (Bassoslo und Chor) des zweiten Theiles. Das kleine Jagdlied aus ersten Theile konnte man nach Tonart und Takt (Es-dur 6/8) das Prototyp einer Unzahl älterer und neuerer musikalischer Jagdstücke nennen. Sieht hier Handel ganz auf modernem Standpunkte, so erklingt wieder an anderen stellen Einladung an das Gefolge der Freude und Scherz des Tenors im ersten Theile' jene eigenthümliche Moll-Heiterkeit, welche wir nur an den älteren Meistern, unter Anderen recht oft bei Gluck, finden. Von wunderbarem Reiz müssen im Originale manche Orchester-Nachspiele sein, so das tief empfundene Auskingen des ersten Theiles. Hoffentlich geht eine vollständige Aufführung des Meisterwerkes einmal Gelegenheit, auf die in ihrer Art unübertroffenen Details zurückzukommen. Was die Leistung der Singakademie betrifft, so waren die Chöre sehr gut studirt, der trefflich gesungene Lach-Chor musste wiederholt werden. Von den Solisten war es vor allem eigentlich nur Herr Krauss und in Einzelnem Herr Olschbauer aus. Die erste Sopranpartie, namentlich die »Nachtigallen-Arie«, erfordert eine ferne Coloratur-Sängerin, und für eine solche wird sich Fräul. Anna Schmidtler, deren andervertige Vorzüge wir hochschätzen, gewiss selbst nicht halten. Die Clavierbegleitung spielte Herr Dr. Nawratil nobel und verständig. Die erste Hälfte des Programmes war durchaus überfüllt. Die als neu vorgeführten Schubert'schen Compositionen, zu denen uns Herr Dorn gespielten Clavierstücke (mit Ausnahme des bestigen, aber etwas originelleren *Allegro* wasse von 1828) und die schon textlich höchst abgeschmackte Cantate zu Ehren des Sängers Vogl leiden an einer Trivialität, welche die Veröffentlichung fast als eine Verletzung der Pietätspflicht erscheinen lässt.« — Hoffentlich wird die Akademie nach diesem ihr obermals gelungenen Versuche eine vollständige Aufführung des *»Allegro«* zu wege bringen, wobei wir uns dem Wunsche des obigen Referenten im Benützung der »ursprünglichen Orchester-Begleitung« (mit Ausschluss der leidigen modernen »Bearbeitungen«) anschliessen, weil nur dadurch die volle Wirkung verbürgt ist. Was wäre es anders, als barbarische Geschmacklosigkeit, wollte man alte Gemälde neu überpinseln? Ist es aber in der Musik nicht genau dasselbe? *D. Red.*

* **Wien.** Der Finanz-Ausschuss des Abgeordnetenhauses hat bei der Berathung des Budgets für das Ministerium für Cultus und Unterricht beschlossen, die bisher dem Wiener Conservatorium für Musik zugewendete Staats-Dotation von 3000 fl. auf 40,000 fl. zu erhöhen. — Für das Prager Conservatorium wurde eine Dotation von 8000 fl. bewilligt.

* **Hamburg.** *8.* Am 44. April fand ein Extraconcert der philharmonischen Gesellschaft zum Besten der Pensionscasse hiesiger Musiker statt, welches gut besucht war. Das Programm bestand nur aus Orchesterwerken. Den Anfang machte die reizende Haydn'sche Symphonie in C-dur Nr. 7, welche recht gut ging, namentlich die Menuett. Der Symphonie schlossen sich drei Sätze aus einer Suite von Raff. Op. 40 an, der wir eigentlich nicht viel Geschmack abgewinnen konnten, da dieselbe wenig Eigenes zeigte, sondern sich theilweise an ältere Meister anlehnte, grösstentheils aber, namentlich im *Scherzo*, an Wagner erinnerte, während der Marsch wohl wenig mehr als blosses Geräusch war, welches ein ziemlich trivial klingendes Trio einrahmte. Die dritte Nummer des Concertes war eine symphonische Dichtung von Liszt »*Les préludes*« nach Lamartine. Es war unseres Wissens das erste Mal, dass in den philharmonischen Concerten eine der wunderlichen symphonischen Tonwerke dieses Meisters der sogenannten Zukunftsmusik, welche aber wohl jetzt als der Vergangenheit angehörend zu bezeichnen sein dürfte, aufgeführt wurde, und wenn es auch vollkommen zu billigen war von dieser Direction, dieses einmal zu thun, so konnte der musikalischer Genuss für das Publikum wohl nicht daraus erwachsen. Es kam uns das Stück in seinem Ganzen wie ein Experiment vor, wie weit wohl des menschliche Ohr Geräusch und Spektakel erträgt, ohne dass Einem die Geduld reisst. Wir beschränken uns auf darauf zu constatiren, dass das hiesige Publikum sich ablehnend dagegen verhielt, indem wir hinzufügen, dass das Orchester diesem musikalischen Unsinn, so weit es in seinen Kräften stand, gerecht zu werden bemüht war. Den Schluss des Concertes bildete die Beethoven'sche Symphonie Op. 36 in D-dur, deren Adagio-Einleitung und erster Satz noch Spuren der Anstrengung des Liszt'schen Stückes verriethen und etwas unruhig gingen. Das Largbetto hätte eine etwas feinere Ausführung verlangen können, während Scherzo und namentlich das Finale recht gut gingen. — Vom Theater ist wenig Gutes zu berichten. Am 9. April wurde zum ersten Male die neue Oper von Wagner »Die Meistersinger von Nürnberg« gegeben und sang Herr Nachbaur die Tenorpartie darin, den Ritter von Stolzing. Auf diese vielbesprochene Musik näher einzugehen, würde wohl an dem Platze sein, nur wollen wir bemerken, dass die Oper eine komische sein soll, uns aber eigentlich nur das Publikum komisch vorgekommen ist, das sich 4 Stunden lang eine solche Musik ruhig anhört. Uns hat dieses Werk auch nach mehrmaligem Anhören nur sehr grosse Langeweile gemacht, sonst keinen weiteren Eindruck. Herr Nachbaur trat noch als Postillon von Lonjumeau auf, worin er nichts Bedeutendes leistete, weder im Gesange, noch im Spiele, und nahm dann Abschied als Lohengrin. Ein einmaliges Gastspiel der ehemaligen Frl. Börs als Margarethe im Gounod'schen Faust war ohne Erfolg. Eine recht schlechte Aufführung des Weber'schen »Freischütz« bleibt uns noch zu erwähnen, in welcher Herr Musikdirector Metzdorff alle Ensembleseite durch seine viel zu raschen Tempi verderb und Herr Höfel als Cano ausgelacht wurde.

* **New-York.** Ueber Wagner's »Lohengrin«, welche Oper in New-York vor Kurzem zum ersten Male über die Breiter ging, theilen wir ein Referat aus der »New-Yorker Handelszeitung (Nr. 1454 vom 8. April) mit, welches einen Beitrag zur Charakteristik des dortigen Musiklebens liefern kann. »Das bedeutendste Ereignis der Saison auf musikalischem Gebiete ist nunmehr vorüber und Wagner's »Lohengrin«, bisher in Amerika fremd, ist allgemeines Gut geworden. In wie weit diese Aufführung zur Bereicherung des Repertoirs beigetragen hat und auf den Geschmack und Kunstsinn des Publikums zu wirken bestimmt ist, wollen wir in ausführlicher Besprechung darlegen. Schon in seinen früheren Werken hat Wagner mit den Traditionen der Oper gebrochen, und wenn besonders die Italiener den Schwerpunkt ihrer Werke in der Behandlung der Solo-Stimmen suchen, deutsche und französische Componisten wohl auch den Chören und dem Orchester einen grossen Antheil in der Entwicklung ihrer Kunstwerke anweisen, so hat der genannte Tondichter die Bedeutung der Factoren ganz verändert, indem er die grösste Wirksamkeit dem Orchester, dann erst dem Chore und in letzter Linie den Solostimmen beilegt. Der Inhalt an Melodien, der Wagner, und mit grossem Rechte, zum Vorwurfe gemacht wird, ist nur eine Consequenz dieses Princips. Bei Wagner hat jedes Instrument einen bestimmten mathematischen Werth, einen ausgesprochenen Charakter, das an der betreffenden Stelle immer mit derselben Genauigkeit und Function angewandt wird, wie dies bei der Arbeit mit mathematischen Figuren nothwendig ist. Die in höheren Chorden klingenden Violinen bezeichnen ihm immer das Höhere, Unfassbare, Wunderbare, kurzum romantische Element. Frau Venus oder der Ritter des Grl. beide werden durch ein nur verstorgenes Violoncell eingeführt. Die Holz-Blasinstrumente, in ihren tiefen Tönen, sind ihm immer die Repräsentanten der Tücke und Bosheit, in den höheren Tönen mit dem Streichquartett die Personification des Weiblichen. Wie in der Symphonie der Componist eine oder mehrere Ideen harmonisch entwickelt und den Anklang im Hörer erst entstehen lässt, um dann allmälig weiter zu bauen, so bereitet Wagner auch in der Oper den Hörer immer auf das vor, was kommen wird. Der Moment tritt ein, der Hörer ist vorbereitet, allein die Vorbereitung war bedeutender als die That, der Vorhof zum Tempel grösser, prächtiger, gewaltiger und schöner, als der Tempel selbst. Erstaunt steht der Beschauer

Digitized by Google

vor dem entschleierten Bilde, dann hinter dem niedergehen, golddurchwebten, in glühenden Farben gewirkten Vorhang ist eigentlich weiter Nichts zu sehen. Die Freunde Wagner's, und er hat mit Recht deren ungeheuer Viele, werden uns verkeizen, dass wir es wagen, ungeschminkt die Wahrheit heraus zu sagen. Allein wir wollen, bei vollkommener Anerkennung des Meisters und seines bedeutenden Talentes unsere ausgesprochene Ansicht des Weiteren erörtern. Wir wollen nicht die ästhetischen Grundsätze, die Wagner zur Begründung in den Kampf führt, hier bekämpfen, es ist nicht die richtige Arena hierfür. Allein, sein Ihren Werken sollt ihr sie erkennen», und am Lohengrin, dem Musikdrama «par excellence» wollen wir die Richtigkeit seiner Ansichten untersuchen. Ueber den Entwreck der Kunst besteben wohl wenig verschiedene Anschauungen, desto mehr aber über die Mittel und Wege, denselben zu erreichen. Wenn des Musikdrama, des Ideal von Wagner's Kunstrichtung, die Potenz des Dramas in musikalischer, scenischer und dramatischer Richtung sein soll, dann ist Wagner der Verkünder des neuen Kunstmessias, aber nicht der Messias selbst, für welchen ihn seine Junger fälschlich halten. In scenischer Beziehung weiss der Librettist, der bekanntlich Wagner selbst ist, durch die Herbeiführung unwahrscheinlich und, phantastischer Personegen die Phantasie zu bestricken. Gerderobiers, Maler und Maschinisten bekommen reichlich Gelegenheit, effectvolle Situationen und Ensembles zu schaffen. Allein wie tets mit dem Drama selbst? Die Handlung desselben ist bald erzählt. Elsa von Brabant, von Telramund angeklagt, den Bruder ermordet zu haben, soll sich vertheidigen, wählt zu ihrem Kampen einen Ritter, den sie im Traume gesehen. Der Schwanenritter kommt im Nachen, von einem Schwane gezogen, heran, besiegt Telramund im Kampfe und wird Elsa's Gemahl, unter der Bedingung, nach seinem Stande und Namen nie gefragt zu werden. Ortrud und der besiegte Telramund sinnen Rache, und Lohengrin's Forderung bietet dazu die Handhabe. Elsa, von den Einflüsterungen Ersterer überwunden, stellt im Brautgemach an Lohengrin die verhängnissvolle Frage nach Stand und Namen, und der Schwanenritter scheidet, verwundet jedoch zuvor den Schwan, durch ein Gebet, in Elsa's Bruder. Elsa bricht zusammen und des Drama hat ein Ende. Die Verwicklung ist, wie man sieht, ganz einfach, und die Moral von der Geschichte heisst: Weiber sind neugierig, begnügt euch, wenn euch des Glück einmal einen Mann beschieden, mit dem Manne, was darüber, ist vom Uebel. Dass Herr Wagner, der sonst sehr für Frauen-Emancipation ist, die Frauen doch nur als kluge zweiten Ranges betrachtet, zeigt seine Vorliebe, mit der er alle Mannerpartien ausstattet, und wie wenig er für die Frauenrollen und auch Frauenchöre (hier und im Tannhäuser) gethan. Dass er ger so ungelernt ist, Ortrud, eine erste Sängerin, einen ganzen langen Act hindurch als Statistin auf der Bühne figuriren zu lassen, finden wir höchst unzert. — Doch zurück zum Drama. Bei italienischen Componisten ist die Handlung Nebensache, die naivsten Zumuthungen werden an des Auditorium gestellt, der Text strotzt von Unsinnigkeiten aller Art, allein die Musik ist bestimmt, alle diese Blossen zu decken. Wagner beginbt sich dieses Vortheiles, ihm ist Wort und Handlung von höchster Wichtigkeit. Allein ist Lohengrin ein Drama? Dramatische Momente und Anläufe sind zahlreich vorhanden, aber kein dramatisches Genze. Wir nimmer bei den Romantikern, wo die Potenz nicht eusreicht, eine gesunde künstlerisch richtige, dramatische Lösung herbeizuführen, tritt ein unwahrscheinliches Wunder als deus ex machina ein und löst den dramatischen Knoten. Von dem stellenweise geradezu unsinnigen Texte (in recitativer Weise, da von Melodie nicht die Rede sein kann), in welchem der Librettist förmlich mit den Harten der deutschen Sprache kokettirt und die abstrusse Formen der vor-Lessing'schen Periode wählt, wollen wir absehen, denn es ist dies eine Eigenthümlichkeit Wagner's. Ein Musik-Drama ist Lohengrin nicht, wohl aber enthält die Oper prachtvolle musikalische Momente. Und hier liegt die Stärke der Wagner'schen Muse und darum beschäftigte Wagner durch mehr als zwanzig Jahre die Musikwelt und wird vielleicht noch einen solchen Zeitraum hindurch das Interesse derselben erregen, denn einzelne Scenen und Situationen werden durch eine wunderbar raffinirte Tonmalerei spannend, ja oft bewaltigend. Allein hierin liegt gleichzeitig die Schwache des Componisten, der immer mehr Tonmaler ist, aber nicht wie Beethoven, Mozart oder Gluck durch die Musik Gefühle in uns erregt, sondern der uns gewissermaassen im Spiegel zeigt, welche Gefühle jetzt in uns entstehen konnten oder sollten. Wagner's Werth liegt mehr in der Zukunft. Wir wollen hiermit keinen Schertz machen, sondern nur andeuten, dass in der Zukunft, wenn wieder ein musikalisches Genie der Welt geboren wird, das Studium Wagner'scher Partituren dem werdenden Künstler von ungeheurem Nutzen sein wird, denn wenn Wagner's Musik auch niemals populär werden und daher nicht auf den Leierkasten kommen wird, sie Beitrag zur Physiologie der Instramente werden seine Werke immer von ungeheurer Bedeutung sein. Aber auch für Musikfreunde ist die Aufführung einer Oper von Wagner von Interesse, weil dieselbe, wenn sie keine befriedigende Nachwirkung hinterlasst, doch eine belehrende Abwechslung bietet, nach welcher man mit Freuden zu Mozart und Weber und anderen derselben Richtung zurückkehrt — Auf die Aufführung hatte man grosse Summen verwendet, um sie natürlich zu einer glanzvollen zu machen; besonderes Verdienst hatte sich durch die beherrschte und verständnissreiche Einstudirung Kapellmeister Nenendorf erworben. Die mitwirkenden Personen waren Frau Louise Lichtnay Else, als musikalisch tüchtig gerühmt), Frau Friederici (Ortrud), Herr Hebelmann (Lohengrin), Herr Vierling (Telramund), Herr Franosch (Heinrich der Vogler), Herr Flomes (Heerruler). — Die Oper wurde im Laufe der Woche dreimal gegeben. Derselbe Referent schreibt in gegnnier Zeitung von 15. April (Nr. 1163): Mögen Lohengrin bei an Precision, die Sängerinnen und Sänger an Sicherheit gewonnen; die Aufführungen waren demnach ganz vorzüglich, aber die Direction fand dabei leider nicht ihre Rechnung. Obgleich sammtliche grossere englische Zeitungen mitunter sogar ausführliche Recensionen über genannte Oper brachten, somit des Ihrige thaten, um die Aufmerksamkeit des englischen Publikums auf dieselbe zu lenken, so geschah dies doch mit sehr geringem Erfolge. Wagner's em Wort bahnende Musik ist jedem Freunde ernsteren unverständlich und keinzugänglich, und die wenigen Anfange von Melodie entschädigen nicht für die Langeweile eines ganzen Abends. Aber auch unser grosses deutsches Publikum scheint sich von Wagner fern zu halten und, wie schon bemerkt, wurden die trefflichen Leistungen der Executirenden nur von einer kleinen Zahl von Horern mit Acclemation aufgenommen.»

* **Berlin.** Die besonders Beilage zum konigl. Preuss. Staats-Anzeiger (Nr. 15 vom 8. April) bringt einen statistischen Rückblick auf die konigl. Theater zu Berlin, Hannover, Cassel und Wiesbaden im Jahre 1870», welchem wir einige Notizen entlehnen. In Berlin wurden während des Jahres 1870 in den konigl. Theatern 159 Opern-, 39 Ballet- und 25 gemischte Vorstellungen gegeben. An verschiedenen Opern kamen 45 zur Darstellung, an verschiedenen Ballete und Divertissements 18. Zum Erstenmale wurden 2 Opern aufgeführt. Neu einstudirt wurden 4 Opern und 4 Ballet. Vorstellungen von classischen Opern fanden im Ganzen 58 statt: von Gluck 8, von Mozart 16, von Beethoven 9, von Weber 9, von Méhul 3, von Spontini 5. «Don Juan» ging am 24. April zum 400. Male mit neuen Decorationen und Kostumen in Scene. Das Ballet «Sardenapal» kam am 13. März zum 50. Male zur Aufführung. — Die konigliche Kapelle veranstaltete neun Symphonie-Soiréen zum Besten ihrer Wittwen- und Waisenkasse. — Auf dem kgl. Theater zu Hannover wurden während des Jahres 1870 415 Opern gegeben. An verschiedenen Opern kamen 49 zur Aufführung. Zum Erstenmale wurden nach hier 2 Opern aufgeführt. Neu einstudirt wurden 4 Opern. Vorstellungen classischer Opern fanden im Ganzen 30 statt (von Gluck 1, von Mozart 15, von Beethoven 6, von Weber 10, von Méhul 3, von Cherubini 1). — Das kgl. Theater in Cassel veranstaltete 96 Opernvorstellungen, darunter 39 verschiedene Opern. Zum Erstenmale wurden 2 Opern und 1 Operette aufgeführt, neu einstudirt 4 Opern und 3 Liederspiele. Im Ganzen fanden 30 classische Opernvorstellungen statt, in dieser waren Gluck 3mal, Mozart 13mal, Beethoven 3mal, Weber 7mal, Cherubini 1mal vertreten. — In Wiesbaden kamen auf dem kgl. Theater 44 verschiedene Opern und 10 Ballets zur Aufführung. Ausserdem wurden 6 Symphonie-Concerte gegeben. 1 Oper, 3 Operetten und 2 Ballets wurden zum Erstenmale aufgeführt, als neuenstudirt werden 4 Opern und 1 Ballet bezeichnet. Unter den 22 classischen Opernaufführungen kamen auf Gluck 1, auf Mozart 12, auf Beethoven 1, auf Weber 6, auf Méhul 2.

* **Stuttgart.** Der Verein für classische Kirchenmusik feierte am Charfreitag den 7. April die Passionsmusik von Händel auf unter Faisst's trefflicher Leitung, welcher die Schönheiten dieses Werkes zur vollen Geltung zu bringen wusste. Kaum ein Platz war in der Kirche unbesetzt und fand die Passion bei den Zuhorern die warmste Aufnahme. Chor und Orchester, welches aus den Mitgliedern der kgl. Hofkapelle bestand, waren vortrefflich, die Orgelpartie hatte Herr E. Tod übernommen und mit Verständniss durchgeführt; die Gesangssoli waren vertreten durch Frau. Marlow und Bischoff, Herrn Houser und Schütky. Herr Houser sang des Evangelisten und übernahm noch dazu die von Herrn A. Jager einstudirte Partie, da derselbe durch plötzliche Erkrankung verhindert war mitzuwirken. Herrn Director Prof. Faisst gebührt unendlicher Dank für die verständnissvolle Einstudirung und Vorführung dieses herrlichen Werkes.

* **Leipzig.** Herr Kapellmeister Carl Reinecke hat seine Friedensfeier-Fest-Ouvertüre Sr. Majestät dem Kaiser von Deutschland und König von Preussen, Wilhelm I. gewidmet und in Folge dessen den Kronenorden vierter Classe erhalten.

Digitized by Google

ANZEIGER.

[78]

Neue Musikalien.

Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Josephson, J. A., Op. 26. **Der sinkende Stern.** Liedercyklus en Selma, für 4 Singstimme mit Begleitung des Pfte. 4 Thlr. 12½ Ngr.
- Nr. 1. *Der Gesang.* Silberne Saiten, rauscht!
- 2. *Selma's Bild.* Sternlein steht in Wolken grauen.
- 3. *Die Waldblume.* Eine Band des Sechs in einem Thal.
- 4. *Das Liedchen.* Kleines Mädchen singet froh.
- 5. *Der Sabbath-Morgen.* Dich Sonne, dich grüsse ich!
- 6. *Schlummre!* Schlummre Selma.
- 7. *Wer?* Wenn in purpurner Morgendämmrung.
- 8. *Selma leidet.* Wenn still die Aehren schwingen.
- 9. *Klage.* Kleiner grüner Kahn!
- 10. *Das Birkelein.* Es stand im Thal ein Birkelein.
- 11. *Das Grab der Hoffnung* Warum eilst du so schnell.
- 12. *Die Kapelle.* Ich flieh' zu dir, wenn Schmerzen kommen.

Köhler, L., Op. 165. **Sonaten-Studien** für den Clavier-Unterricht. Heft 7. 8 à 4 Thlr.

—— Op. 180. **Kleine Geläufigkeits-Etüden** für den Clavier-Unterricht. 23 Ngr.

Krüger, W., Op. 106. **Lohengrin.** Transcription-Fantaisie sur le Bacchanale et le Chœur des Fiançailles pour le Piano. Nouvelle édition, revue par l'Auteur. 20 Ngr.

Lacombe, P., Op. 12. **Trio** p. Piano, Violon et Vcelle. 2 Thlr. 12 Ngr.

Liszt, F., Missa Quatuor vocum ad aequales (II T. et II B. B.) concinente Organo. Singulas Partes. Editio nova. 4 Thlr.

Mozart, W. A., Così fan tutte. Komische Oper in zwei Acten. Partitur. Elegant cartonnirt. 16 Thlr.

—— **Concert Nr. 20.** D dur, für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters. Neue Ausgabe revidirt von C. Reinecke. Ausgabe für 2 Pianoforte. 2 Thlr. 20 Ngr.

Reinecke, C., Op. 93. **Ballet-Musik** aus der Oper »König Manfred«. Arrang. für das Pianoforte zu vier Händen von August Horn. 4 Thlr. 10 Ngr.

—— Op. 109. **Sechs Lieder** für zwei weibliche Stimmen mit Begleitung des Pianoforte. Heft 3 der zweistimmigen Lieder. 4 Thlr.
- Nr. 1. Duften nicht Jasmienlanben?
- 2. *Volkslied.* Ich weiss nicht, wie kommt es.
- 3. *Die Mühle im Thale.* Mühle, Mühle im lieblichen Thale.
- 4. *Abendfriede.* Aller Jubel ist verklungen.
- 5. »*Du Himmel so blau*« (Canon.)
- 6. »*Grüss Gott, du goldengrüner Hain.*«

Schütze, B., Vor Paris. Geschwind-Marsch für das Pfte. 3 Ngr.

Stücke, Lyrische, für Violoncell und Pianoforte zum Gebrauch für Concert und Salon.

Nr. 12. Reinecke, C., Andante aus der Oper »König Manfred«. 10 Ngr.

[79]

Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Stille Lieder

für eine Singstimme

mit Begleitung des Pianoforte

componirt von

Wilhelm Baumgartner.

Op. 30.

Preis 17½ Ngr.

Nr. 1. »Mein Lied, auf Rosenlippen leben sollst du«, von Hoffmann von Fallersleben.
- 2. »Sei du mein lieblich Schweigen«, von E. Geibel.
- 3. »O glücklich, wer ein Herz gefunden«, von Hoffmann von Fallersleben.
- 4. »Liebessehnsucht kommt so treulo, von J.... D.....

[80]

Künstler-Concerte

unter der Leitung von P. Ullman.

Herr Ullman beehrt sich anzuzeigen, dass er nach längerer Pause und vor seiner Rückkehr nach Newyork eine Kunstreise durch Deutschland im nachsten Herbste zu unternehmen gedenkt, und zwar in einem weit grosseren und umfangreicheren Massstabe, als es bei seiner früheren — unter dem Namen »Patti-Concerte« bekannten — Tournee der Fall war.

Die Concert-Gesellschaft wird aus einer grossen Anzahl von Künstlern ersten Ranges und von anerkanntem Rufe bestehen, und als Ensemble Alles bisher in Deutschland Gebotene in jeder Hinsicht übertreffen.

Herr Ullman erlaubt sich vorläufig anzuzeigen, dass er mit der Sängerin

Marie Monbelli,

welche sich in kurzer Zeit einen hochgestellten Namen in der Kunstwelt Englands und Frankreichs erworben, einen mehrjährigen Contract für alle seine Concerte in Europa und Amerika geschlossen hat.

[81]

Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

HILLER-ALBUM.

Leichte Lieder und Tänze

für das Pianoforte

componirt und

der musikalischen Jugend gewidmet

von

FERDINAND HILLER.

Op. 117. Pr. 3⅓ Thlr.

Inhalt: Nr. 1. Marsch. Nr. 2. Irländisches Lied. Nr. 3. Barcarole. Nr. 4. Altfranzösisches Lied. Nr. 5. Hirtenlied. Nr. 6. Zwiegesang. Nr. 7. Deutsches Lied. Nr. 8. Romanze. Nr. 9. Böhmisches Lied. Nr. 10. Carillon. Nr. 11. Choral. Nr. 12. Soldatenlied. Nr. 13. Ständchen. Nr. 14. Trauermarsch. Nr. 15. Menuett. Nr. 16. Ballade. Nr. 17. Ländler. Nr. 18. Polnisches Lied. Nr. 19. Schottisches Lied. Nr. 20. Galopp. Nr. 21. Elegie. Nr. 22. Gigue. Nr. 23. Wiegenlied. Nr. 24. Jägerlied. Nr. 25. Ghasel. Nr. 26. Russisches Lied. Nr. 27. Geschwind-Marsch. Nr. 28. Fandango. Nr. 29. Gavotte. Nr. 30. Geistliches Lied. Nr. 31. Italienisches Lied. Nr. 32. Contrate. Nr. 33. Kuhreigen. Nr. 34. Walzer. Nr. 35. Spinnlied. Nr. 36. Mazurka Nr. 37. Sarabande. Nr. 38. Tarantella. Nr. 39. Schwedisches Lied. Nr. 40. Polonaise.

Ferd. Hiller,

Operette ohne Text

für Pianoforte zu vier Händen.

Op. 106. Pr. 4 Thlr.

Inhalt: Nr. 1. Ouverture. Nr. 2. Romanze des Mädchens. Nr. 3. Polterabend. Nr. 4. Jägerchor und Ensemble. Nr. 5. Romanze des Junglings. Nr. 6. Duettino. Nr. 7. Trinklied mit Chor. Nr. 8. Marsch. Nr. 9. Terzett. Nr. 10. Frauenchor. Nr. 11. Tanz. Nr. 12. Schlussgesang.

Obiges Werkchen, das seit seinem Erscheinen sich so reichen Beifall des musikalischen Publikums erworben, wird hierdurch den Liebhabern vierhandiger Claviermusik aufs Neue warm empfohlen.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 17. Mai 1871. Nr. 20. VI. Jahrgang.

Inhalt: Die Nebendreiklänge und Septimenaccorde in Dur und Moll. — Anzeigen und Beurtheilungen [II. Vocalia (sin- und mehrstimmige) (Fest-Cantate von E. Lassen) (Schluss)]. — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Die Nebendreiklänge und Septimenaccorde in Dur und Moll.

(Wilh. Rischbieter.)

Im C-Durtonart-Systeme ist der Ton *C* Quinte von *F-a-C* und Grundton von *C-e-G*. Der Ton *G* ist Quinte von *C-e-G* und Grundton von *G-h-D*. Der C-Durdreiklang muss aber bei der folgerichtigen Bildung der C-Durtonart eher vorhanden sein, als die Dreiklänge *F-a-C* und *G-h-D*; denn es wurden diese beiden Dreiklänge erst durch den Dreiklang *C-e-G* zu Dominantdreiklängen bestimmt. Demnach ist der Ton *C* in der C-Durtonart zunächst Grundton und *G* zunächst Quinte. Betrachten wir nun zuvörderst den Dreiklang *a-C-e* (*C*: VI), so finden wir, dass derselbe aus Bestandtheilen des tonischen und des Unterdominant-Dreiklanges zusammengesetzt ist: *F a C e G h D*. Da aber der Grundton und dessen Terz die hauptsächlichsten Intervalle eines Durdreiklanges bilden und ausserdem, wie so eben bemerkt worden ist, der Ton *C* in der gleichnamigen Tonart überwiegend Grundtonsbedeutung hat, so können wir nicht sagen: der Dreiklang *a-C-e* ist zusammengesetzt aus Terz und Quinte des F-Dur- und Terz des C-Dur-Dreiklanges, sondern: aus Grundton und Terz des C-Dur- und Terz des F-Dur-Dreiklanges. Dass dieser Nebendreiklang die hauptsächlichsten Töne des tonischen Dreiklanges als Terz und Quinte (also in nicht entschieden anderer Intervallbedeutung) enthält, ist die Ursache, weshalb die in den Dreiklang *a-C-e* führende »Trugauflösung« des Dominant-Septimenaccordes *G-h-D|F* von allen derartigen Auflösungen am befriedigendsten klingt.

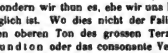
Der Ton *a*, der einzige und schwache Repräsentant des F-Durdreiklanges, ist aber gar nicht im Stande, in dem Zusammenklange von *a*, *C* und *e*, den Dreiklang *F-a-C* mit Erfolg zu vertreten; denn die Bestimmung der Terz besteht darin, die beiden Gegensätze: Grundton und Quinte, zu verbinden. Wo also kein *F* und *C* vorhanden ist, da hat sie (die Terz) nichts zu verbinden. Dem Resultate unserer bisherigen theoretischen Betrachtung zufolge müsste der Ton *a* bei dem hier in Rede stehenden Dreiklange einen schweren Stand haben; aber siehe da: die Töne *a* und *e* bilden ein reines Quintverhältniss, folglich muss es auch eine Tonart geben, in welcher der Dreiklang *a-C-e* als Hauptdreiklang fungirt. Wir erinnern uns nun sofort, dass der soeben genannte Dreiklang in der A-Molltonart als tonischer und in der E-Molltonart als Unterdominant-Dreiklang zu finden ist. Diese Facta sind aber zuvörderst nur entschiedene Beweise, dass es Tonarten giebt, in welchen der Grundton des A-Molldreiklanges primitive Grundtonsbedeutung hat. Bei modulatorischen Experimenten können wir jedoch wahrnehmen, dass auch ein consonirender Accord, namentlich dann, wenn er als Bestandtheil einer weit entfernten, unvermittelten Tonart auftritt, sehr oft einen schlechten Eindruck macht. Es wäre deshalb eine Existenz des Nebendreiklanges *a-C-e* noch in Frage zu stellen, wenn nicht die Tonarten A-Moll und E-moll in sehr nahem Verwandtschaftsgrade zu der C-Durtonart stünden.

Die Verwandtschaft zwischen der C-Dur- und A-Molltonart besteht in der Identität der Töne *F-a-C-e-h* und *f-A-c-E-H*:

F a C e G h D,
D f A c E gis H;

vermöge dieser grossen Verwandtschaft können wir auf eine Periode, die sich in C-Dur bewegt, direct eine andere in A-Moll folgen lassen. Der Grund, weshalb sich der A-Molldreiklang als Nachfolger des C-Durdreiklanges leicht in *a*: I umwandelt, ist hauptsächlich darin zu suchen, dass die C-Durtonart den Grundton und die Quinte des Dominantaccordes der A-Molltonart enthält. Wenn nun auch diese letztere Tonart aus der Negation des Dreiklanges *E-gis-H* hervorgeht, und der Dreiklang *C*: I kein *gis*, sondern ein *G* enthält, so sind doch bei der unmittelbaren Aufeinanderfolge der Tonarten: C-dur — A-Moll, immer schon die Hauptglieder des E-Durdreiklanges (Grundton und Quinte) in der ersteren Tonart (*F a C e G h D*) vorhanden; denn das verbindende Glied, die Terz, kann nicht eher als solches in Wirksamkeit treten, bevor die Gegensätze da sind, die einer Verbindung bedürfen. Der Grundton und die grosse Terz werden dessen ungeachtet bei der praktischen Musik immer, wie schon bemerkt worden ist, als die hauptsächlichsten Intervalle zu betrachten sein; denn wenn auch die Quinte nicht real vorhanden ist, so können wir uns dieselbe immer sehr leicht hinzudenken; ja wir können dies nicht nur, sondern wir thun es, ehe wir uns bewusst werden, dass es möglich ist. Wo dies nicht der Fall, vernehmen wir entweder den oberen Ton des grossen Terzintervalls als negativen Grundton oder das consonante Verhältniss dieser beiden Töne ist durch irgend etwas getrübt worden.

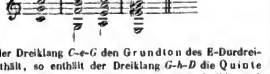
So leicht wie sich nun in der Accordfolge *C*: I—VI der A-Molldreiklang in *a*: I umwandelt:



Digitized by Google

eben so leicht geht diese Umwandlung auch in der Folge *C* : V—VI vor sich:

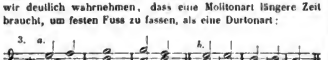
2.



denn wie der Dreiklang *C–e–G* den Grundton des E-Durdreiklanges enthält, so enthält der Dreiklang *G–h–D* die Quinte desselben; und eine Durtonart, in deren Dominantdreiklange *h* zu finden ist, enthält auch sicherlich den Ton *e*.

Dass der A-Molldreiklang in obigen Accordfolgen nicht gleich in völlig tonischer Bedeutung auftritt und auftreten kann, ist ganz natürlich, da er diese Bedeutung erst durch den E-Durdreiklang erhält, indem er ihn negirt. Es ist uns aber auch bekannt, dass die meisten Musikstücke, auch wenn sie in Moll stehen, mit dem tonischen Dreiklange beginnen, und wir uns sogleich heimisch in der betreffenden Molltonart fühlen. Doch kommt dies wohl nur daher, dass in einem solchen Falle unsere musikalische Empfindung nicht durch die beireffende Parallel-Durtonart beherrscht wird. Vergleichen wir aber die nachstehenden Beispiele *a* und *b* (die als Anfänge zweier Musikstücke betrachtet werden können) mit einander, so können wir deutlich wahrnehmen, dass eine Molltonart längere Zeit braucht, um festen Fuss zu fassen, als eine Durtonart:

3. *a.* *b.*



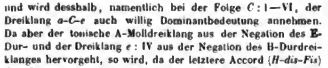
Am Ende des Beispiels *a* fühlen wir keineswegs das Bedürfniss, wieder nach A-Moll zurückzukehren; ja es kommt uns vor, als wenn die A-Molltonart gar nicht berührt worden wäre. Beim Hören des Beispiels *b* hingegen haben wir immer das Bewusstsein, dass die C-Durtonart, von welcher wir auch nur den tonischen Dreiklang gehört haben, die Haupttonart ist; und es entsteht beim letzten Accord dieses Beispiels das Verlangen, dass sich die Modulation recht bald wieder zu dieser Tonart hinwenden möge.

Die C-Durtonart steht aber auch mit der E-Molltonart in naher Verwandtschaft

$$\begin{pmatrix} A & c & E & g & H & dis & Fis \\ F & a & C & e & G & h & D \end{pmatrix}$$

und wird desshalb, namentlich bei der Folge *C* : I—VI, der Dreiklang *a–C–e* auch willig Dominantbedeutung annehmen. Da aber der tonische A-Molldreiklang aus der Negation des E-Dur- und der Dreiklang *e* : IV aus der Negation des H-Durdreiklanges hervorgeht, so wird, da der letztere Accord (*H–dis–Fis*) der C-Durtonart ferner liegt, als der erstere (*E–gis–H*), und ausserdem der Unterdominantaccord *A–c–E* schon den tonischen Dreiklang *E–g–H* vorausseizt, so wird, sagen wir, hierin die Ursache zu suchen sein, weshalb der A-Molldreiklang williger die Bedeutung *a* : I, als *e* : IV annimmt. Folgende Beispiele mögen uns dies veranschaulichen:

4. *a.* *b.*

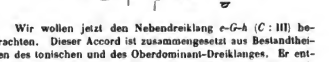


Der letzte Accord in Beispiel *b* klingt überraschender, als der in Beispiel *a*.

Der Halbschluss bei *b* kann auch in der E-Moll-Durtonart zum Vorscheine kommen.

In dieser letzigenannten Tonart geht aber der A-Molldreiklang nicht aus der Negation des H-Dur-, sondern des E-Durdreiklangas hervor; aus diesem Grunde wird uns, wenn Beispiel *b* einen Ganzschluss erhalten soll, der Dreiklang *E–gis–H* fast noch willkommener sein, als der Dreiklang *E–g–H*:

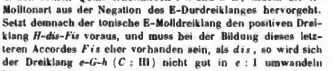
5.



Wir wollen jetzt den Nebendreiklang *e–G–h* (*C* : III) betrachten. Dieser Accord ist zusammengesetzt aus Bestandtheilen des tonischen und des Oberdominant-Dreiklanges. Er enthält die tonische Terz als Grundton, die Dominantterz als Quinte. Es ist aber bei diesem Dreiklange schwer (oder gar nicht) zu entscheiden, ob derselbe aus Terz und Quinte des tonischen und Terz des Dominantaccordes oder ob er aus Grundton dieses letzteren und den Terzen der Tonika und Dominante zusammengesetzt ist; denn wenn der Ton *C* in der C-Durtonart überwiegend Grundtonsbedeutung hat, so muss der Ton *G* vorzugswese Quintonsbedeutung haben. Das Eigenthümliche dieses Dreiklanges besteht also darin, dass die Terz desselben ebenso sehr den C-Dur-, wie den G-Durdreiklang vertritt, denn wenn uns auch das grosse Terzintervall *G–h*, für sich allein betrachtet, den G-Durdreiklang entschiedener vergegenwärtigt, als das kleine Terzintervall *e–G* den C-Durdreiklang, so wird doch dieser Unterschied wieder dadurch ausgeglichen, dass der Ton *G* seiner ersten harmonischen Bestimmung gemäss in der *C*-Durtonart Quinte ist. Es versteht sich von selbst, dass, wollen wir die C-Durtonart harmonisch darstellen, *G* nicht immer Quinte bleiben kann; denn die Bildung dieser Tonart fängt damit an, dass *G* auch Grundtonsbedeutung erhält. Für die Gleichzeitigkeit wäre dies ein Widerspruch, der nicht einmal in den Septimenaccorden *C–e–G–h* und *e–G–h–D* vollständig zum Vorscheine kommt. Die Töne *e–h* bilden aber ein eben so reines Quintverhältniss, wie die Töne *a–e*, und wird sich desshalb bei dem Dreiklange *C* : III die innere Entzweiung des Tones *G* nur dann äussern, wenn diesem Dreiklange ein Accord vorausgeht, der es demselben unmöglich macht, sich als Dreiklang einer anderen Tonart vernehmen zu lassen.

Wir haben die grosse Verwandtschaft, in der die Tonarten C-Dur und A-Moll zu einander stehen, nicht nur in der Identität der Töne *F–a–C–e* und *f–A–c–E* gefunden, sondern auch in den reinen Quintverhältnissen *e–h* und *E–H*, indem die A-Molltonart aus der Negation des E-Durdreiklanges hervorgeht. Setzt demnach der tonische E-Molldreiklang den positiven Dreiklang *H–dis–Fis* voraus, und muss bei der Bildung dieses letzteren Accordes *Fis* eher vorhanden sein, als *dis*, so wird sich der Dreiklang *e–G–h* (*C* : III) nicht gut in *e* : I umwandeln können, wenn ihm ein Accord vorausgeht, der den Ton *F* enthält; denn wo die reine Quinte von *h* fehlt, da fehlt auch der Grundton *h*, weil es der Ton *F* dem Tone *h* unmöglich macht, positive Grundtonsbedeutung anzunehmen. Dies ist der Grund, weshalb der in Rede stehende Dreiklang in den folgenden Accordverbindungen keine so gute Wirkung hervorbringt, als der Dreiklang *C* : VI in vorstehenden Beispielen:

6. *a.* *b.* *c.*



Die C-Durtonart enthält noch drei Dreiklänge, welche dem Accorde *e–G–h* vorausgehen können, nämlich: *C–e–G*, *G–h–D*

Digitized by Google

und *a–C–e*. Da diese Dreiklänge kein *F* enthalten, so ist in diesen Fällen eine Umwandlung des Dreiklanges *e–G–h* in *E–g–H* (*e* : I) viel leichter möglich; am leichtesten in den Folgen *C* : I—III und *C* : VI—III, da sowohl der C-Durdreiklang (obgleich dieser nur indirect) als der A-Molldreiklang auch der E-Molltonart angehören. —

Die Nebendreiklänge der zweiten und siebenten Stufe (*D F-a* und *h-D F*) gebören bekanntlich zu den dissonanten Accorden; denn sie sind zusammengesetzt aus Bestandtheilen des Ober- und Unterdominantdreiklanges, also aus Accorden, die aus der Entzweiung des tonischen Dreiklanges hervorgegangen sind: *F a C e G — C e G h D*. (Siehe den Abschnitt: »Durtonart« in Hauptmann's »Natur der Harmonik«.)

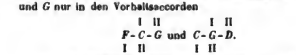
Ist in diesen beiden Formationen (*F a C e G* und *C e G h D*) der Gegensatz enthalten, dass der Dreiklang *C-e-G* in der ersten Stellung Oberdominant-, in der zweiten Unterdominant-Accord ist, so ist in jeder einzelnen dieser Formationen der Widerspruch zu finden, dass der mittlere Ton (in der ersten *C*, in der zweiten *G*) zugleich Grundton und Quinte ist; und desshalb müssen wir auch die sogenannten Nebendreiklänge *a–C–e* und *e–G–h* ihrem inneren Wesen nach zu den dissonanten Accorden rechnen.

Das Dissonante dieser beiden Nebendreiklänge wird sich aber nicht dadurch äussern (wenn es sich überhaupt äussert), dass wir die Terz in jedem derselben gleichzeitig als Grundton und Quinte vernehmen. Dies geschieht bezüglich der Töne *C* und *G* nur in den Vorhaltsaccorden

I II I II
F–C–G und *C–G–D*.
I II I II

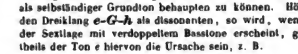
Tritt die dissonante Natur der Dreiklänge *a–C–e* und *e–G–h* zu Tage, so geschieht dies bei dem ersteren dieser Dreiklänge dadurch, dass die Grundtonsbedeutung des Tones *C* zu mächtig hervortritt, in Folge dessen *a* zu schwach ist, um sich als selbständiger Grundton behaupten zu können. Hören wir den Dreiklang *e–G–h* als dissonanten, so wird, wenn er in der Sextlage mit verdoppeltem Basstone erscheint, grösstentheils der Ton *e* hiervon die Ursache sein, z. B.

7.



Im folgenden Beispiele ist es der Ton *h*, welcher die Dissonanz hervorbringt:

8.



Erscheint der Accord *e–G–h* in der Dreiklangslage und mit verdoppeltem Grundtone, so wird uns namentlich dann, wenn ihm ein Accord vorausgeht, welcher *F* enthält und auch der A-Molltonart angehört, der Ton *G* als nicht recht passend erscheinen. (Siehe Beispiel 6 *c*.)

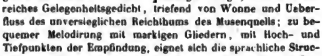
(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

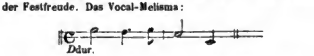
II. Vocalia (ein- und mehrstimmige).

(Schluss.)

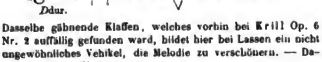
E. Lassen's »Fest-Cantate zum Jubiläum der akademischen Concerte zu Jena« leidet an ähnlichen Gebrechen wie das vorige Stück, nur anders gewandt durch den vielleicht gewandteren Künstler. Genuine Eigenheit und Neuheit ist darin nicht wahrzunehmen; eine gewisse Formgewandtheit im äusserlichen Aufbau mag man loben, Rhythmik und Instrumentale — soweit dies ohne Orchesterpartitur aus dem Clavierauszuge zu errathen — zeugen von technischer Erfahrung; der Gesang ist durchgehends absehenlich. Das zu Grunde liegende Gedicht in gereimten Jamben 4- und 4½-füssiger Länge, ist ein wortreiches Gelegenheitsgedicht, triefend von Wonne und Ueberfluss des unversieglichen Reichthums des Musenquells; zu bequemer Melodirung mit markigen Gliedern, mit Hoch- und Tiefpunkten der Empfindung, eignet sich die sprachliche Structur wenig. Doch sehen wir das Einzelne an. Der erste Satz beginnt mit 8taktigem *tremolo* des tiefen *A* und darüber gebauter Septimen-Melodie (wahrscheinlich Pauken und Bläser):



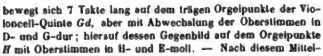
dann hebt der Chor an in der heut beliebten Octavendoppelung von Sopran und Tenor, was ziemlich hart und mehr claviergemäss klingt; darzwischen ein schneidender Doppel-Septim-Einsatz, wo *d g' fis³* — (gleichsam $A\frac{7}{5}$, richtiger $A\frac{6}{4}$) ohne alle Vorbereitung zusammen schiessen — das ist der erste Einsatz der Festfreude. Das Vocal-Melisma:



welches hier zuerst auftritt, wird viermal mit veränderter Grundharmonie eingeführt; der Schluss der ersten Periode ist:

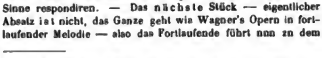


Dasselbe gähnende Klaffen, welches vorhin bei Krill Op. 6 Nr. 2 auffällig gefunden ward, bildet hier bei Lassen ein nicht ungewöhnliches Vehikel, die Melodie zu verschönern. — Danach ein neues Motiv:



bewegt sich 7 Takte lang auf dem trägen Orgelpunkte der Violoncell-Quinte *Gd*, aber mit Abwechslung der Oberstimmen in D- und G-dur; hiersuf dessen Gegenbild auf dem Orgelpunkte *H* mit Oberstimmen in H- und E-moll. — Nach diesem Mittelsatze kehrt der Anfang wieder, um sich in gleichem Schlusse

d e d d zu erfrischen. — Den zweiten Satz (S. 11) bildet ein Baritonsolo, mit königlicher Participialconstruction beginnend, beweglich *arioso* recitirend; ihm antwortet Tenorsolo »mit Geistesschwung in Schöpferkraft« nach Reichardt's deutschem Vaterland



worauf die Weiberstimmen *due Soprani soli**) in verwandtem Sinne respondiren. — Das nächste Stück — eigentlicher Absatz ist nicht, das Ganze geht wie Wagner's Opern in fortlaufender Melodie — also das Fortlaufende führt nun zu dem

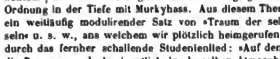
*) In vielen modernen Partituren wird Sopran I. II. gesagt statt Sopran Alt, weil die Dämchen es für eine Schande achten, Alt zu heissen. — Hier verschlägts wenig, weil es mehr auf hohen Ton ankommt, und die Mittelstimmen charakterlos dienstbare Geister sind. Ausserdem sind die Soprane II oft gezwungen mit Sopran I in die höchsten Höhen zu steigen, was schon an sich für den Wohlklang gefährlich ist, übrigens auch der vollklingenden Viersimmigkeit Eintrag thut, hier klingt Vieles 3- oder 6-stimmig unklar, was 4-stimmig klar wäre.

Digitized by Google

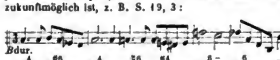
sonderbar erheiternden Bilde, dem äusserst fidelen Tanzthema, das die Weiblein in Polonaisen-Tournure vortragen müssen:

aber nicht dabei lachen dürfen, denn es gilt dem ernsten Texte »Und | Blüthen sind ihm reich ge | worden so farbig | strahlend, lichtum | säumt — ein gemüthlicher Tanzgeiger erhält die Ordnung in der Tiefe mit Murkyhass. Aus diesem Thema quillt ein weitläufig modulirender Satz von »Traum der seligen Inseln« u. s. w., ans welchem wir plötzlich heimgerufen werden durch das fernher schallende Studentenlied: »Auf den Bergen die Burgen« — doch eigentlich in derselben Atmosphäre verharren wie zuvor, vermöge der Wiener Soubretten-Melodie:

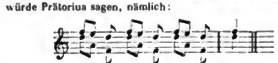
Vierstimmiger Männerchor.



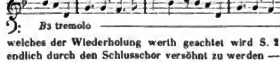
Die obenschwebende Geigenfigur, im Wagner-Berlioz'schen Stil *pp altissimo* nervös dazu lispelnd, giebt das bengalische Feuer zu dem Ballet, welches nach einigen Zwischenbemerkungen einer *Soprana seconda* zu jener Polonaise zurücktänzelt. — Hierauf eine Reihe *Soli Recitativi*, von der Töne Macht — vergangenen und lebenden Geschlechtern — Musensöhnen und Forschern, Frauenwürde und Schönheit — wo wir uns völlig in der Sphäre der Zukünftigen befinden — *Quasimodogenii* oder *Paulopostfuturi*? — es wird modulirt, wie es nur zukunftmöglich ist, z. B. S. 19, 3:



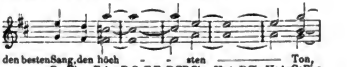
zu den Worten, welche die »Forscher und Weihers betreffen: — ob das geistreich oder genial ist? — Bezüglich der an den Meistern der Schule gerühmten Declamation erscheint uns Einzelnes gelungen, Vieles ungenügend, wunderlich und vollends unleidlich zu den Worten [der] »sel'gen Inseln nur getrümte S. 14, wo die Weiberstimmen schreien wie die Grasemägde — würde Prätorius sagen, nämlich:

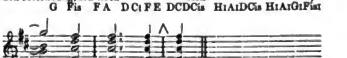


— Alles im Polonaisentritt! — S. 20 und 21 ereignet sich eine canonische Bewegung der Stimmen im Stile der berühmten lohengrinischen Schwanenscene (Wagner's schönstem Satze), nur minder geistreich und musikalisch weit schwächer.*) — Dann folgt ein Chorreciativ-Unisono:



welches der Wiederholung werth geachtet wird S. 25 — um endlich durch den Schlusschor versöhnt zu werden — wer der Versöhnung bedarf. — Der Schluschor ist dem Anfang ähnlich, gleichen Rhythmus, mit einigen neuen Motiven, die hier nun gar achtstimmig mit Doppelchor und Octaven erklingen; den Gesang beschliesst die klaffende Phrase ohne allen rhythmischen Halt und mit verkehrtem Wort-Accent:





Von den besprochenen 17 Tonsetzern ist dem Berichterstatter Nichts weiter bekannt als diese 37 Notenheftlein; Grund genug, um desto mehr rein sachlich zu verfahren und daraus auf Personen, Standpunkte und Bildungsgänge zu schliessen, nicht umgekehrt. Keineswegs ist hieraus ein Schluss zu machen auf grössere Unparteilichkeit und Wahrheitsliebe: wir erwähnen es nur desshalb, damit der Leser eben so unbefangen forsche, ob er Sache und Urtheil übereinstimmend finde, und damit der Autor Lob und Tadel so ruhig hinnehme, als ob's ihm der Mann im Monde zuriefe. Gewiss ist, dass ein strafendes Urtheil dem Richter oft weher thut als dem Gerichteten.

Erwähnen wir noch an dieser Stelle die vorhin weggelassenen Namen der Verlagshandlungen, um ihnen hier insgemein zu danken für die angenehme Bekanntschaft mit ihren Laden-Artikeln. Dass Druck und Papier durchgehends vortrefflich, ausgezeichnet, splendid seien, ist schon ein so triviales Lob geworden, dass in gebildeter Gesellschaft Niemand mehr darauf hört. Doch wollen wir nicht unterlassen, die weniger bekannten oder neu auftretenden insondsrheit zu belobigen für den löblichen Wettlauf, den sie mit jenen älteren anstellen; wobei wir die Bitte anschliessen, dass sie jene bewährten Namen von gutem Klange doch nicht nachahmen in jener Aufopferungssüchtigkeit, die sie beweisen in der colossalen Papierverschwendung, wobei die Gesammtheit des Volkes — nicht in erster Linie ihre Rechnung findet. Denn der Papiermacher ist immer Prioritäts-Actionär; dann kommt erst der Verleger, der Opferliebende; *tertio loco* fällt das Honorar für die Thäter der Thaten, die alizeit Hungrigen; — endlich zuletzt Herr *Omnes*, auch *Publicus* genannt, der Unberechenbare, daher der freieste von allen, weil er nach Belieben kauft oder nicht — doch hat er das mit guten Kaufleuten gemein, dass er gern billig kauft, auch wo es angeht, die Waare ein wenig aufmerksam beschaut, ehe er kauft. — Dass im Musikhandel nicht wie im Buchhandel Ansichtssendungen stattfinden, ist ein längst beklagter Uebelstand. Wir kennen die Gründe für und wider, wünschen aber, dass auf unserem Gebiete ein zweiter Perthes auftrüte, der auch hier für den Fortschritt wirkte; denn Fr. Perthes ist es, dem wir den ungeheuren Aufschwung des deutschen Buchhandels seit 60—70 Jahren zu danken haben, zu welchem die à condition-Sendung (welche nur in Deutschland stattfindet!) nicht Geringes beigetragen hat.

Die hier bezüglichen Verleger sind

in **Breslau** Hainauer, . . .	Verleger von .	Lassen
- **Cassel** Scheel.	- - .	Hempel
- — —	- - .	Häser
- — —	- - .	Weidt
- **Hildesheim** Gerstenberg. .	- - .	Tietz
- **Schwerin** Trutschel . . .	- - .	Claussen
- **Stuttgart** (Leipzig) A. Kröner,	- - .	Hornstein
- **Wien** Bösendorfer	- - .	Krill
- — —	- - .	Konradin

*) Die völlig gleiche Wiederholung der 9 Takte S. 20—21 und S. 21—23 ist pure Papierverschwendung.

Digitized by Google

in Wien	J. P. Gotthard	Verleger von	Goldmark
—	—	—	Riedel
—	Haslinger	—	Kreutzer
—	—	—	Beliczay
—	—	—	Brunner
—	—	—	Derffel
—	—	—	Gerber
—	—	—	Schlösser

Die Compositionen von

Bellezay	sind erschienen bei	Haslinger
Brunner	–	–
Clausnen	–	Trutschel
Derffel	–	Haslinger
Gerber	–	–
Goldmark	–	Gotthard
Häser	–	Scheel
Hempel	–	–
Hernstein	–	Kröner
Konradin	–	Bösendorfer
Krill	–	–
Kreutzer	–	Haslinger
Lauen	–	Heinemann
Riedel	–	Gotthard
Schlösser	–	Haslinger
Tietz	–	Gerstenberg
Weidt	–	Scheel.

E. Krüger.

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Hamburg.** *) *8. Am 17. März fand das letzte philharmonische Concert in dieser Saison statt und zwar unter Leitung des Herrn Kapellmeister C. Reinecke aus Leipzig. Eine Festouvertüre, betitelt Friedensfeier, von demselben Op. 105 eröffnete das interessante Programm. In dieselbe verwebt war der Chor aus Judas Maccabäus von Handel und gipfelte schliesslich in dem Chorale »Nun danket Alle Gott«. Das Stück zeigte, wie an erwarten stand, eine recht geschickte Mache und gut klingende Instrumentation, hat aber keinen selbstständigen Werth. Im Verlaufe des Abends spielte Herr Reinecke das sehr lange nicht gehörte wunderschöne Mozart'sche Concert in D-dur und von den verschiedenen Sätzen desselben die Romanze am schönsten, während der letzte Satz etwas ruhiger hätte gehalten werden können, um den Passagen mehr Klarheit zu verschaffen; die eingelegten Cadenzen eigener Composition verriethen die geschickte Arbeit, klangen aber etwas reichlich gesucht und hatten mit dem Mozart'schen Concerte sehr wenig zu schaffen. Ein zweiter Gast, Herr Max Stoegemann aus Hannover, sang im ersten Theile des Concertes mit Frol. Elise Börner vom hiesigen Stadttheater ein Duett aus Wagner's »Fliegenden Holländer«. So weites eine leichte Indisposition des Herrn Stoegemenn zuliess, kam das Musikstück zur Geltung, doch erscheint uns die Verpflanzung desselben in den Concertsaal nicht recht passend. Anzuerkennen! gelang Hrn. Stoegemann die Wiedergabe des Beethoven'schen Liederkreises »An die ferne Geliebte« Op. 98, namentlich Nr. 3 »Der Liebe Grusse«. Ein Triumphmarsch von F. W. Grund und die beliebte fünfte Beethoven'sche Symphonie in C-moll Op. 67 beschlossen das Concert. Die Symphonie ging recht gut, am besten wohl das Andante, während den erste Allegro etwas rubiger und in den Blasinstrumenten reiner hätte gegeben werden können. — Im Stadttheater gastirte der königl. Würtembergische Kammersanger Herr Sontheim und lernten wir in demselben einen vortrefflichen Sänger und Darsteller kennen. Zwar fehlt ihm die Jugendfrische der Stimme, doch wird dieser Mangel vollkommen ausgeglichen durch meisterhafte Tonbildung und musikalischen Vortrag. Der Sänger trat auf in der »Judith von Halévy«, »Othello« von Rossini und »Stumme von Portici« von Auber. Erfreulich war ein einmaliges Auftreten der Sängerin Voggenhuber aus Berlin als Donna Anne im »Don Juan«. Die Sängerin gebietet zwar auch nicht über sogenannte brillante Mittel, ist aber mit hervorragend dramatischem Talente begabt, es gelang ihr namentlich der erste Act im »Don Juan« meisterhaft, während die Coloraturen der sogenannten Brief-Arie etwas steif hervorkamen.*

*) Durch Zufall verspätet.

✱ **Bamein a. d. Weser.** Unsere vor zwei Jahren in diesem Blatte geäusserte Hoffnung, dass der damals besprochenen Aufführung von Händel's »Judas Maccabäus« die eines anderen Händel'schen Oratorium recht bald nachfolgen möge, ist vor Kurzem in Erfüllung gegangen. Am 2. d. M. Abends wurde Händel's Saul hier in der Marktkirche durch den hiesigen, aus beinahe 100 Mitgliedern bestehenden Gesangverein unter des Musikdirhers Herrn Wilkening Direction öffentlich zur Aufführung gebracht. Zu Grunde gelegt war natürlich der Partitur der Deutschen Handel-Gesellschaft; doch hatte das Oratorium durch Hinweglassung mehrerer den Gang der Handlung übermässig aufhaltenden Solo-Nummern en einigen Stellen Kürzungen erfahren müssen, welche indessen um so unbedenklicher sein dürften, als Händel selbst deren bei seinen Concerten ab und an vorgenommen hat und der Zusammenhang also — wie natürlich immer wohlbedacht werden muss — keine Einbusse dadurch erleidet. Demzufolge währte das Oratorium mit seinen drei Abtheilungen, unter Hinzurechnung von zwei je fünf Minuten dauernden Pausen, im Ganzen 2½ Stunden. Das wesentlich aus Mitgliedern der fürstlichen Hofkapelle zu Bückeburg gebildete Orchester hatte eine Stärke von 40 Mann; auch war es den betreffenden Stellen die Orgel der Kirche mit verwendt. Die Alt- Partie des David wurde von Frau. Hedwig Gutjahr aus Hannover und die Tenorpartie statt des plötzlich erkrankten Herrn Anton Denner aus Cassel von Herrn Otto Wagner aus Berlin gesungen, während die übrigen Soli in den Händen von Mitgliedern des Gesangvereins sich befanden. — Die Aufführung durch die verschiedenen Mitwirkenden und der Eindruck auf die Zuhörenden waren beide gleich befriedigend. Auf den letzteren legen wir besonderes Gewicht, da bei derartigen Musikaufführungen nicht sowohl der Zweck sein kann, dem Musikverständigen einen Kunstgenuss zu bereiten, als vielmehr vor Allem auch für den inneren Menschen eine sittlich erhebende Wirkung erzielt werden muss. Und vornehmlich bezwecken dies gerade auch alle Oratorien Händel's; denn Händel mit seinem tiefen Ernste und frei von aller Sentimentalität verstand es vorzüglich durch seine Harmonien zum Herzen der Menschen zu sprechen. Seine Chöre sind dieser Wirkung von vorn herein sicher; bei den Soli ist man jenes Eindruckes aber nur dann gewiss, wenn dieselben in Händen von Sangern und Sängerinen sich befinden, denen das richtige Verständniss des einzelnen Musikstückes nicht verschlossen geblieben ist, die sich zugleich in dessen Stimmung völlig zu versenken vermögen und die denn wo möglich auch technisch so weit geschult sind, dass ihnen die musikalischen Schwierigkeiten, welche die Händel'sche Musik trotz ihrer Sangbarkeit einem Jeden darbietet, kaum noch Schwierigkeiten sind. Und das war benzlich der Hauptpartien bei der hiesigen Aufführung glücklicherweise der Fall.

✱ **Berlin.** Ueber den Empfang Richard Wagner's in Berlin und sein dortiges Auftreten berichtet die Berliner Montags-Zeitung vom 8. Mai: »Berlin konnte die jungst verflossenen acht Tage seine Wagner-Woche nennen, denn in gewissen Kreisen, welche der Muse des Dichtercomponisten fanatische Huldigungen darbringt, sprach man in voriger Woche von nichts Anderem als von Richard Wagner, dem Sänger des Tannhäuser und des Lohengrin. Nach jener Sonper-Ovetion im Grand Hôtel de Rome, wo Wagner gelegentlich der Beantwortung eines Toastes sich gewissermassen mit Martin Luther verglich und sich des Verdienst einer Reformatiee des lyrischen Dramas vindicirte, wurde ihm Tags darauf, am 30. April, vom »Verein der Berliner Musiker« eine künstlerische Begrüssung in Form einer Matinée, welche im Saale der Singakademie stattfand, zu Theil, zu der man das Auditorium eingeladen hatte. Das Programm bestand nur aus zwei Nummern, selbstverständlich von der Composition des Gefeierten: — »Faust-Ouvertüre« und »Tannhäuser Marsch«. Da das grotis in tiefste Tonandacht versenkene Publikum es gens vergess, die Ouvertüre da capo zu begehren, so erhob sich der Gefeierte und sprach, selbstredend im Namen aller Anwesenden den Wunsch aus, das Stück noch einmal zu hören, ergriff den Taktstock, und das Da capo wurde zur Thatsache. Neiver und praktischer kann man nicht verfahren.« (Herr H. v. Wolzogen kann sich nicht darüber trösten, dass die öffentliche Kritik dieses Beethoven W.'sche indiscret gebrandmarkt hat, je nannt gerade dies von Wagner selbst lebenswürdig gegen alle Theile und ausserordentlich schön und bescheiden; denn nicht sich selber feiern, die ihn feierlichen Künstler feiern wollte er mit dieser Handlung. Rührend anschaulig!) »Wenn Herr Wagner sich in musikalischen Andeutungen Sinne mit Luther vergleichend, des lyrische Drama reformirt und die Oper von allem ‚Waischen, Underlichen und Feischen', wie er sagte, gereinigt und erlöst haben will, so hätte er bei der Gelegenheit wenigstens mit einem Worte der Anerkennung eines gewissen Mannes gedenken können, der alles das, was Herr Wagner sich nach dieser musikalisch-reformatorischen Seite als originales Bestreben zuschreibt, schon vor hundert Jahren gedacht und gethan hat. (Man vergleiche Gluck's Dedication der Oper ‚Alceste' an den Grossherzog

Digitized by Google

von Toscana 1769.) Und hat denn C. M. v. Weber nach anderen Principien seine Opern geschaffen?— Das mehrbesprochene, van Rich. Wagner zu leitende Concert zum Besten des König-Wilhelm-Vereins fand am 3. d. im Opernhause statt. Noch ehe eine öffentliche Ankündigung erfolgt war, hiess es, dass die Billets zum ersten Range und Parquet »vergriffen« seien, und die erste Ankündigung meldete dasselbe, so dass wahrscheinlich Specialvorbehr diese Billets erworben. Wagner dirigirte seinen »Kaisermarsch« anders, wie man ihn bisher gehört hatte, erntete grossen Beifall und das Verlangen nach Wiederholung. Ehe die Introduction zu »Lohengrin« begann, wurde der schon gleich beifällig empfangene Componist mit Blumenkränzen überschüttet, die später bei der Walkyren-Musik wieder regneten. Beethoven's C-moll-Symphonie wurde auch in eigenthümlicher Weise zu Gehör gebracht. Ihre Majestäten der Kaiser und die Kaiserin wohnten dem Wohlthätigkeits-Concerte bei, nur der Intendant v. Hülsen, sagt man, wollte demselben aus dem Wege gehen und machte desshalb eine Spritztour nach Leipzig. Leiteres kein guter oder, recht betrachtet, ein sehr guter Zeichen. Schon nach einigen Tagen merkte man, dass der Besuch für Wagner nicht die gewünschten und offenbar sehr ang sorglich vorbereiteten Folgen haben werde. Die Zeitungen haben Anfangs viel Unverstand über den Gegenstand zum Besten gegeben, und äussert ein Correspondent der Wiener N. fr. Presse mit Recht hierüber: »Erlauben Sie mir, ein Wort über Richard Wagner's Aufenthalt in unserer Stadt zu sagen, damit aus abgerissenen Zeitungsnachrichten nicht falsche Ansichungen Raum gewinnen. Von Enthusiasmus für den Componisten, der hier wie anderwärts alles Mögliche thut, um seine unverkennbar grossen Verdienste durch unglaublich anmassendes Auftreten in den Schatten zu stellen, ist hier schon soviel die Rede, wie davon, ihn zum General-Musikdirector zu machen. Der Ausgangspunkt für den Wagner-Cultus in Berlin ist in den Salons des Hausministers v. Schleinitz, dessen junge, schöne und etwas excentrische Frau, eine geborene v. Buch, für Wagner schwärmt und einige Journalisten Correspondenzen von ihren Urgenen dieser Schwärmerei gewonnen hat. Eine verhältnissmässig kleine Gemeinde mit dem Appendix aller derjenigen, die nirgends fehlen dürfen, wo etwas vorgeht, bildet den »grossen Kreis der Verehrer des Meisters«, während Künstler und Namen bei allen noch sogenannten Ovationen durch ihre Abwesenheit glänzten. Möglich, dass Frau v. Schleinitz ihres Protegé zum General-Musikdirector befördert zu sehen wünschte; doch ist daran nicht zu denken. Gleichwohl ist die Furcht davor so gross, dass in Berliner Correspondenzen auswärtiger Blätter Herr Wagner davor gewarnt wird, in Berlin politische Intriguen zu spinnen. Als ob hier der Boden wäre, auf welchem eine Lola Montez oder Herr Richard Wagner Einfluss auf den Gang der Politik gewinnen könnte! Heilige Einfalt! Thatsächlich ist noch nicht gemeldet, dass die Berliner es nicht einmal der Mühe werth halten, dem Wagner-Cultus Opposition zu machen.« Am 8., wenn ich recht gehört habe, reiste Herr Wagner wieder ab und zwar via Leipzig nach Bayreuth, wie man sagt zur Instandsetzung des dortigen alten Hoftheaters. »Es geht doch nichts über Bayern!« wird er wohl sagen, wenn er wieder dort ist.

* **Berlin.** In der Beilage zum Königl. Preuss. Staats-Anzeiger (Nr. 45 vom 8. April) ist eine Uebersicht der königl. Oper in dem Zeitraume vom 1. Januar bis zum 31. März d. J. gegeben. Nach ihr war das verflossene Vierteljahr die Blüthe der Saison. Viel Neues wurde nicht gegeben, da in dem fast täglichen Wechsel des Repertoirs alle Kräfte des Personals auf Erhaltung des Alten, und zwar des Werthvollsten, angespannt werden. Etwas so gut wie Neues indessen, sowohl in der Scenerie als in der Besetzung, wurde mit der neu einstudirten Oper »Jessonda« von Spohr gebracht, welche zuerst am 7. Januar und seitdem sechsmal gegeben worden ist. Ein weiteres Ereignis bildete die 100. Aufführung der Oper »Tannhäuser oder der Sängerkrieg auf der Wartburg« von Richard Wagner, am 17. März, in welcher Niemand mit Ausnahme des Herrn Wagner's »Meistersinger« kamen noch nicht zu Stande. Am 20. März fand eine Festvorstellung zur Berufung des ersten Deutschen Reichstages statt. Hierzu war der erste Act aus »Lohengrin« und der zweite Act aus der Oper »Das Nachtlager in Schlesien« von Meyerbeer ausersehen worden. Der Kaiser wohnte dieser Vorstellung zum ersten Male nach beendigtem Kriege bei. Die Ouverture zu Gluck's »Iphigenie in Aulis« eröffnete die Festfeier; franz Pauline Lucca sang den Siegesgruss von Handel »Sieh, Er kommt mit Preis triumphirt«. In den Hymnen bei der Chor dann ein, aus welchem eine Verbindung des Orchesters in das Lied »Heil Dir im Siegerkranz« überführte, in das die ganze Zuhörerschaft einstimmte. Am 22. März fand zur Geburtstagsfeier des Kaisers eine Festvorstellung der ganzen Oper »Ein Feldlager in Schlesien« von Meyerbeer statt. — Das Repertoir der Oper wurde durch das Wiederauftreten der Frau Lucca beeinflusst, welches in der Partie der »Zerline« im »Don Juan« am 4. Februar erfolgte. Sie wirkte in folgenden Opern mit: »Mignon« von Thomas, als Angela im »Schwarzen Domino« von Auber, als Fran Fluth in Nicolai's »Die lustigen Weiber von Windsor«, als Page in »Figaro's Hochzeit« von Mozart, als Selica in der »Afrikanerin« von Meyerbeer, als Zerline im »Fra Diavolo« von Auber. Ein Ereignis bildete auch das Gastspiel des Sängers Licke von Hamburg, im Januar, welcher die Rollen des Eleazar in der »Judin« von Halevy, des Edgar in »Lucise von Donizetti, des Arnold in »Tell« von Rossini, des Manrico im »Troubadour« von Verdi, des Robert in der gleichnamigen Oper von Meyerbeer und des Raoul in den »Hugenotten« desselben Componisten vertrat. Die übrigen Opern wurden von dem stehenden Opern-Personale allein ausgeführt; es sind dies: »Zauberflöte« von Mozart, »Freischütz«, »Oberon« und »Preciosa« von Weber, »Der Barbier von Sevilla« von Rossini, »Die Krondiamanten« und »Die Stumme von Portici« von Auber, »Der Liebestrank« von Donizetti, »Norma« von Bellini, »Romeo und Julie« und »Margarethe« von Gounod, »Das Nachtlager« von Kreutzer, »Czaar und Zimmermann« von Lortzing und »Fidelio« von Beethoven, ausser diesen noch die Ballets: »Fick und Flocke, »Fantasca«, »Der Geburtstag«, »Die Tänzerin auf Reisen«, »Liebeshändel«, »Das schlecht bewachte Mädchen«, »Robert und Bertram« und »Das hübsche Mädchen von Genf«. Von den Vorstellungen, der Zahl nach 75, gehören einige dem Drama an, wie die »Antigone« und der »Kaufmann von Venedig«, beide mit der Musik von Mendelssohn, sowie der Schiller'sche »Wilhelm Tell« mit der Musik von B. A. Weber. Neben diesen ist noch endlich Goethe's »Faust« mit der Musik von Lindpaintner und dem Fürsten Radziwill zu erwähnen.

* **Wien.** Die Tonkünstler-Societät »Haydn« (seit 1862 so benannt) feierte am 3. und 4. April das Jubiläum ihres 100. Geburtstages. Als »Musikal. Societät der freyen Tonkunst für Witwen und Waisen« wurde sie 1771 von Florian Gassmann gegründet. Seit ihrer Gründung hat es 386 Akademien gegeben; die erste am 29. März 1772 brachte Gassmann's italienisches Oratorium: »*La Betulia liberata*«, zwei Sinfonien von Starzer und Aspelmayr, ein Flöten- und ein Violin-Concert. 1790 wurde Haydn's »Schöpfung« und 1801 die »Jahreszeiten« aufgeführt, aber nicht »zum erstenmale aufgeführt am 22. Dec. 1799« und 22. Dec. 1801, da schon vorher im Schwarzenberg'schen Palais sie unter van Swieten's Leitung im sogenannten Liebhaber-Concerte bekannt gemacht waren. Seitdem erlebten die Jahreszeiten 69, die Schöpfung 78 Aufführungen. Der Gesammt-Ertrag, welchen diese beiden Werke bis zum Jahre 1869 der Tonkünstler-Societät brachten, beläuft sich auf 48,000 fl. 0. W. Haydn's Tonschöpfungen verdankt die Akademie den grössten Theil ihres Vermögens, welches jetzt an 300,000 fl. beträgt. Gefühl der Dankbarkeit bewog sie im Jahre 1862 den Namen »Haydn« sich beizulegen. — An beiden Abenden wurden auch die beiden Oratorien aufgeführt. Am ersten Abend wirkten mit Herr Hill und Vogl, Frau Dustmann (sehr indisponirt: am zweiten Dr. Krauss (für Hill) und Frl. Hauck (Hasnchen). Die Schöpfung dirigirte Herr Dessoff, die Jahreszeiten Herr Heilmesberger. Beide Abende fanden im Burgtheater statt. Zu der Feier wurden von dem Archivar der Gesellschaft, Herrn C. F. Pohl, eine Denkschrift ausgegeben. Herr Prof. E. Hanslick gedenkt ihrer in seinem Berichte in der N. fr. Presse Nr. 3274 vom 5. April zum Schlusse, aber mit dem Zusatze: »Beiläufig muss ich allerdings erwähnen (da es wahrscheinlich niemand anderer für nöthig thun wird [!]), dass die Geschichte der Tonkunstler-Societät, ihre Organisation und ihre musikalische Thätigkeit vom Gründungsjahre an bis auf die neueste Zeit sammt allen musikgeschichtlich interessanten Zwischenfällen und Persönlichkeiten bereits in meiner 1868 erschienenen[!] Geschichte des Wiener Concertwesens« aus den Originat-Acten der Societat dargestellt und zwar zum erstenmal dargestellt ist. Diese Prioritätswahrung kann und soll die Anerkennung des rühmlichen Fleisses nicht schmälern, womit Herr Pohl die vollständigen Acten des Vereines neuerdings durchstöbert und zu einem umfassenden, authentischen Nachschlagebuche verarbeitet hat.« Ein trauriges Zeugniss, das Herr Professor Hanslick hiermit selbst seinem Buche ausstellt. Wahrscheinlich hat von den übrigen Wiener Berichterstattern keiner Hanslick's originale (?) Unterschungen erwähnenswerth gefunden.

* **Wien.** Die »Blätter für Theater, Musik und Kunst« melden, dass Anton Rubinstein als artistischer Leiter für die Gesellschafts-Concerte und den Singverein in Wien gewonnen worden sei. Ob damit die Forderung, welche allgemein ausgesprochen wurde, so in der »Presse« bei Gelegenheit des ersten ausserordentlichen Concertes der Gesellschaft der Musikfreunde am 22. März, es müsse ein anderer Geist in der Leitung aufleben, es müsse endlich eine Persönlichkeit gewonnen werden, welche den grossen Aufgaben des Concert-Instituts gewachsen sei, innen mit Ernst und Liebe, mit voltster Hingabe die ganze Kraft weihe, wird die Erfahrung erst lehren. Wir haben einstweilen wenig Vertrauen, dass die Zustande sich bessern, obwohl wir annehmen, dass Herr Rubinstein nicht ein »degradirtes Ullman-Concert«, wie Herr Schelle jenes erste Concert am 22. März unter Heilmesberger's Leitung nannte, arrangiren wird. In dem ge-

Digitized by Google

nannten Concerte liess sich auch Herr Nikolas Rubinstein aus Russland hören. »Er trug des Es-dur-Concert von Liszt mit vollendeter Meisterschaft vor, sein Spiel ist nicht so mächtig wie das seines Bruders, aber dafür weist sauberer; seine stilllose und manierirte Wiedergabe der Menuett von Schubert und des Walzers (Des-dur) von Chopin sowie von trostloser Verbildung und Beleidigung, Geschmacklosigkeit.«

* **Wien.** In einem Concerte des Wiener Akademischen Gesangvereines kam am Sonntag den 19. März die Rhapsodie aus »Goethe's Harzreise«, componirt von Joh. Brahms zur Aufführung. Ueber dieses Werk schreibt Herr E. Schelle in Nr. 88 der »Presse«: »Der ungemeine Erfolg, welchen dasselbe hatte, beweist, dass eine bedeutende schöpferische Kraft, ausgerüstet mit der Bildung unserer Zeit, der musikalischen Kunst etwas zumuthen darf, was zum Theil wenigstens über deren Aufgaben und Vermögen hinausreicht. Brahms hat in der That in diesem Werke sein Talent auf eine gefährliche Probe gestellt, indem er einen Text wählte, der im Grossen und Grossen sich gegen die musikalische Behandlung sträubt wie ein Marmorgebilde gegen den Schmuck der Farbe. Das Bild eines in finsterem Menschenhasse sich verzehrenden Gemüthes, welches den Gegenstand jenes Gedichtes bildet, ist mit so feiner Plastik ausgerüstet, die Tiefen eines gestörten Seelenlebens sind in klarer Zeichnung so deutlich nach Aussen gekehrt, dass der Zutritt der Musik zur Poesie eher hemmend, keineswegs aber als ein Bedürfniss erscheint. Nur an einer Stelle durchbricht die Strenge der Empfindung die Schranken des Wortes, sich bei dem Ausrufe:

sist auf Deinem Pesiter
Vater der Liebe
Ein Ton seinem Ohr vernehmliche

in lyrischem Schwunge zu einer Fülle steigend, und hier klingt sie Ton wieder, in dem sich unverkennbar das Verlangen nach musikalischer Vertiefung der angeschlagenen Stimmung ausdrückt. Und diese Stelle ist es, welche den Meister inspirirt hat; um sie jedoch einheitlich zu vermitteln, musste er zurückgreifen bis zu den Worten: ‚Aber, abseits wer ist's?' bis dort, wo das düstere Bild des Gegenstandes aus dem Nebel der Reflexion hervortritt, musste dasselbe in die Dämmerlicht der unbestimmten Empfindungswelt übertragen, damit es dem musikalischen Ausdrucke näher gebracht werde. Die Tonkunst bietet zum Ausgleiche solcher Gegensätze ein Mittel in der Tonmalerei der, und Brahms hat nicht ermangelt, zu diesem seine Zuflucht zu nehmen. Die Harmonien wogen in unruhigen, düsteren Modulationen durcheinander, die gedämpften Geigen werfen ein fahles, glanzloses Licht auf sie, weite Intervallenschritte des Gesanges verkünden einen tiefen Riss in der Natur des Seelenlebens, das trostlose Bild eines Zerfalls mit sich und Allem, was uns sonst heilig und theuer ist, einer entsetzlichen qualvollen Verzweiflung spiegelt sich in jedem Zuge der Musik als innerer Reflex des Textes wieder. Allein eine innige Verbindung zwischen Wort und Ton hier anzubahnen, ist ein Werk der Unmöglichkeit, die Fluthen der Musik umspülen wohl die schilderade Dichtung, wie die Woge des Meeres die Klippe, aber vermögen sie nicht zu durchdringen, sie zu einem in sich verschlungen auflösen. Derselbe enthüllet einen starren rectilinealen Charakter und beherrt seibst in solchem bei den Worten: »Ach wer heilet die Schmerzen«, obwohl ihn von hier an der Componist in eine ariose Form gebannt hat, so dass dieser Satz etwas an die alte französische Arie erinnert. Erst dann, wenn der Sologesang — Brahms hat ihn sinnig für eine Altstimme gesetzt — im Verein mit dem Männerchore flehend ausbricht: »ist auf Deinem Pesiter Vater der Liebe« ist die Kluft ausgefüllt; das Wort ergiebt sich der süssen Weise und verschmilzt mit ihr zu einem reinen, naturgemässen Laute der gebobenen Empfindung. — Der Chor ist wundervoll eingeleitet; sein Eintritt überrascht uns nicht, mao erwartet ihn vielmehr ganz unwillkürlich, obgleich das kurze vorangehende Zwischenspiel ihn nicht in dieser Form andeutet, und er dringt milde losend in das Gemüth, wie ein warmer Frühlingsregen ie die vom Froste erstarrte Erde. Durch die Musik auch dem Geiste der Goethe'schen Dichtung nicht im »Irrgang Sinne entsprechen, so wird ihr dadurch, die künstlerische Berechtigung nicht genommen; sie kann und will keineswegs bezwecken, jene zu ergänzen, oder als ein interessanter Schmuck zu umrahmen, sie schliesst sich vielmehr mit den abgetrennten Worten zu einem selbständigen Ganzen, zu einem eigenartigen Gemebild zusammen und verlangt nur als solches beurtheilt zu werden. Die erste und wesentlichste Bedingung, dass man in dem Tonwesen der Musik den homogenen Wiederhall des Grundtones der Stimmung wahrnehme, welche das Gedicht athmet, ist in dieser Rhapsodie erfüllt, und im Weiteren hat das Gebilde als Kunstwerk das Seicrmesser der strengsten Kritik nicht zu scheuen; wir zählen diese Rhapsodie zu dem Vollendetsten, was Brahms geschaffen.« Die schwierige Solopartie hatte Frl. Barenne übernommen und in trefflicher Weise durchgeführt.

* ***Autographen-Jäger** machen wir auf die am 22. Mai d. J. stattfindende Auktion der Autographen-Sammlung des Dichters Adolf Böttger bei Liszt & Francke in Leipzig aufmerksam, in welcher auch einige von Componisten und musikalischen Schriftstellern vorkommen. Nr. 1907 von Beethoven ein kleines Notenfragment, Briefe und Billets von K. H. H. Benda, Boieldieu, Lortzing, Joh. Gottl. Naumann (1699—40), J. F. Reichardt (1825, 1877), R. Schumann (1808—88), L. Spohr (1815—46), C. M. v. Weber (1786—826), Joh. Nik. Forkel (1919), Gottfr. Weber (1858) u. A. und von einigen Sängern und Sängerinnen.

[Eingesandt von Herrn Dr. Müller in Frankfurt a. M.]

Für deutsche Componisten.

Unser Vaterland, reich an talentvollen und bewährten Tondichtern, birgt zuverlässig einen begabten Glücklichen in seinem Schooose, der bereit ist, nachstehenden Nationalgesang durch eine gefällige, mit Feuer begeisternd erhebende Composition für vierstimmigen Mannergesang zu beglücken und damit das ganze Vaterland zu erfreuen. Von dieser deutschen Hymne, in 24 Versen bestehend, sei hier vorausgesetzt bemerkt, dass Stelle nur eine beliebige Anzahl davon mit dem Schlussvers gesungen werden wird. Sämmtlich sind dieselben derart formirt, dass jedesmal die zweite Hälfte in der Melodie wiederholt werden kann, womit der Composition Spielraum zur Abwechslung gegebee ist. Damit dem Schlussvers der Melodie die erwünschte feurige Kraft und Weihe verliehen werde, so ist auch der Schlussvers hier beigefugt.

Der zu hoffende glückliche Componist ist freundlichst gebeten, eine Abschrift der Melodie in Partitur der Jäger'schen Buchhandlung, Dompiatz, in Frankfurt a. M. einzusenden mit der Aufschrift als Motto: »Stets ehrei Gott und Vaterland«. Diese Melodie wird sodann dem Texte vorgedruckt und die Composition in öffentlichem Concerte für milden patriotischen Zweck dem Publikum vorgeführt, sowie auch dem Componisier wohlverdiente Belohnung zuerkannt.

Deutsche National-Hymne.

Stets ehret Gott und Vaterland
Lobpreiseod im Gesang,
Und weih't der Eintracht Bruderband
Das Lieden heil'gen Klang;
Germanien, lieb' Vaterland,
Dir leben, sterben wir,
Stets treu und fest in Gottes Hand
Vorbleiben wir in dir!

Singt, Brüder, Schwestern, allesammt
Das Lied vom Vaterland,
Es ist, was uns das Herz entflammt
Zum heil'gen Feuerband! —
Hoch schwillt des Herz in deutscher Brust,
Wenn's deutsche Lied erklingt,
Womit, erfüllt von sel'ger Lust,
Der Gesang sich aufwärts schwingt!

Schlagt ein, ihr Brüder, Hand in Hand,
Es gilt Treuenighkeit!
Lasst Liebe glüh'n für's Vaterland
Voll trauer Herzlichkeit!
Das Morgenroth der Freiheit glüht
Im freien deutschen Wort,
Das Völkerglück der Eintracht blüht
Im deutschen Liede fort!

(Schlussvers.)

Der deutsche Geist, so weit er dringt,
Wird niemals untergehn,
Weil stolz er um die Palme ringt
Für ewiges Bestehn!
Dem freien Geist im deutschen Wort
All' Zeit: Victoria!
Der deutsche Geist lebt ewig fort!
Heil dir, Germania!

(Geehrte Redactionen musikalischer Blätter werden um gleichseitige Aufnahme gebeten.)

Digitized by Google

ANZEIGER.

[93] Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

JOHANNES BRAHMS.

Op. 12. Ave Maria für weiblichen Chor mit Orchester- oder Orgel-Begleitung.
Partitur und Stimmen 4 Thlr. 20 Ngr.
Streichquartettstimmen einzeln à 4½ Ngr.
Chorstimmen einzeln à 1½ Ngr.
Clavierauszug 15 Ngr.
Orgelstimmen 5 Ngr.

Op. 13. Begräbnissgesang: »Non lasst uns den Leib begraben«, für Chor und Blasinstrumente.
Partitur und Stimmen 4 Thlr. 15 Ngr.
Chorstimmen einzeln à 1½ Ngr.
Clavierauszug 22½ Ngr.

Op. 14. Lieder und Romanzen für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 4 Thlr.
Nr. 1. Vor dem Fenster: »Soll sich der Mond nicht heller scheinen«, Volkslied.
– 2. Vom verwundeten Knaben: »Es wollt' ein Mädchen früh aufstehen«, Volkslied.
– 3. Murray's Ermordung: »O Hochland und o Südland!« Schottisch, aus Herder's Stimmen der Völker.
– 4. Ein Sonett: »Ach konnt' ich, könnte vergessen sie«, aus dem 13. Jahrhundert.
– 5. Trennung: »Wech auf, du junger Gesell«, Volkslied.
– 6. Gang zur Liebsten: »Des Abends kann ich nicht schlafen geh'n«, Volkslied.
– 7.Ständchen: »Gut' Nacht, mein liebster Schatz«, Volkslied.
– 8. Sehnsucht: »Mein Schatz ist nicht da«, Volkslied.

Op. 15. Concert für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters. 7 Thlr.
Dasselbe für Pianoforte allein 2 Thlr. 10 Ngr.
— Arrangement für das Pianoforte zu vier Händen 3 Thlr.

Op. 22. Marienlieder für gemischten Chor. 6.
Heft I.
Nr. 1. Der englische Gruss: »Gegrüsset Maria, du Mutter der Gnaden«.
– 2. Maria's Kirchgang: »Maria wollt' zur Kirche geh'n«.
– 3. Maria's Wallfahrt: »Maria ging aus wandern«.
Partitur und Stimmen 22½ Ngr.
Stimmen einzeln à 3½ Ngr.
Heft II.
Nr. 4. Der Jäger: »Es wollt' gut Jäger jagen«.
– 5. Ruf zur Maria: »Dich, Mutter Gottes, ruf' wir an«.
– 6. Magdalena: »An dem österlichen Tag«.
– 4. Maria's Lob: »Maria, wehre Himmelsfreud's«.
Partitur und Stimmen 22½ Ngr.
Stimmen einzeln à 3½ Ngr.

Op. 23. Variationen über ein Thema von R. Schumann für Pianoforte zu vier Händen (Frl. *Julie Schumann* gewidmet). 4 Thlr. 5 Ngr.

Op. 32. Lieder und Gesänge von Aug. v. Platen und G. F. Daumer, in Musik gesetzt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.
Heft I. 22½ Ngr.
Nr. 1. »Wie rafft ich mich auf in der Nächte, von A. v. Platen.
– 2. »Nicht mehr zu dir zu gehen, beschloss ich«, von G. F. Daumer.
– 3. »Ich schleich' umher betrübt und stumm«, von A. v. Platen.
– 4. »Der Strom, der neben mir verrauschte«, von A. v. Platen.
Heft II. 22½ Ngr.
Nr. 5. »Wehe, so willst du mich wieder«, von A. v. Platen.
– 6. »Du sprichst, dass ich mich täuschte«, von A. v. Platen.
– 7. »Bitteres zu sagen denkst du«, von G. F. Daumer.
– 8. »So steh'n wir, ich und meine Weide«, von G. F. Daumer.
– 9. »Wie bist du, meine Königin«, von G. F. Daumer.

Op. 33. Romanzen aus L. Tieck's Magelone für eine Singstimme mit Pianoforte (*Julius Stockhausen* gewidmet).
Heft I. 4 Thlr.
Nr. 1. »Keinen hat es noch gereut«.
– 2. »Traun! Bogen und Pfeil sind gut für den Feind«.
– 3. »Sind es Schmerzen, sind es Freuden«.
Heft II. 4 Thlr.
Nr. 4. »Liebe kam aus fernen Landen«.
– 5. »So willst du des Armen dich gnädig erbarmen?«
– 6. »Wie soll ich die Freude, die Wonne denn tragen?«
Heft III. 4 Thlr.
Nr. 7. »War es dir, dem diese Lippen bebten«.
– 8. »Wir müssen uns trennen, geliebtes Saitenspiel«.
– 9. »Ruhe, Süsslieben«.
Heft IV. 4 Thlr.
Nr. 10. »So tönet denn, schäumende Wellen«.
– 11. »Wie schnell verschwindet so Licht als Glanz«.
– 12. »Muss es eine Trennung geben«.
Heft V. 4 Thlr.
Nr. 13. Sulima: »Geliebter, wo zaudert dein irrender Fuss?«
– 14. »Wie froh und frisch mein Sinn sich hebt«.
– 15. »Treue Liebe dauert lange«.

Op. 34. Quintett für Pfte., zwei Violinen, Viole und Vcll. 5 Thlr.

Op. 35. Studien für Pianoforte. Variationen über ein Thema von Paganini. Heft I. II. à 4 Thlr.

Op. 37. Drei geistliche Chöre für Frauenstimmen ohne Begleitung.
Nr. 1. »O bone Jesu, miserere«.
– 2. »Adoramus te Christe«.
– 3. »Regina coeli laetare«.
Partitur und Stimmen 22½ Ngr.
Chorstimmen (Sopran I/II, Alt I/II) à 3½ Ngr.

Op. 39. Walzer für das Pianoforte zu vier Händen. 4 Thlr. 15 Ngr., zu zwei Händen arrangirt 4 Thlr.
Dieselben, leichte Ausgabe. 25 Ngr.

Op. 41. Fünf Lieder für vierstimmigen Mannerchor. Partitur und Stimmen 4 Thlr. 5 Ngr.

Op. 42. Vier Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 4 Thlr.

Op. 44. Lieder und Romanzen für Frauenchor a capella oder mit willkürlicher Begleitung des Pianoforte.
Heft I. II. Partitur und Stimmen 4 Thlr. 15 Ngr.
Stimmen einzeln à 5 Ngr.

Op. 45. Ein deutsches Requiem, nach Worten der heiligen Schrift für Soli, Chor u. Orchester (Orgel ad lib.). Partitur 8 Thlr. 10 Ngr. Orchesterst. 8 Thlr. Chorstimmen: Sopran a. Bass à 47½ Ngr., Alt und Tenor à 20 Ngr. Clavierauszug mit Text 4 Thlr. 15 Ngr. Clavierauszug zu vier Händen 3 Thlr. 15 Ngr.

Deutsche Volkslieder für vierstimmigen Chor gesetzt (Der Wiener Singakademie gewidmet). 8.
Heft I.
Nr. 1. »Von edler Art«.
– 2. »Mit Lust that ich ausreiten«.
– 3. »Bei nachtlicher Weile«.
– 4. Vom heiligen Martyrer Emmerano, Bischoffen zu Regenoburg: »Komm Meinz, komm Beyern, komm Oesterreiche«.
– 5. Taublein weiss: »Es flog ein Täubleln weisse«.
– 6. »Ach lieber Herre Jesu Christe«.
– 7. Sanct Raphael: »Trost' die Bedrangten und hilf den Kranken«.
Partitur und Stimmen 4 Thlr. 5 Ngr.
Stimmen einzeln à 5 Ngr.
Heft II.
Nr. 1. »In stiller Nacht«.
– 2. Abschiedslied: »Ich fahr' dahin, wenn es muss sein«.
– 3. Der todte Knabe: »Es pochet ein Knabe sachte«.
– 4. »Die Wolfnat in den Mayen«.
– 5. Morgengesang: »Wach auf mein Kind, steh' auf geschwinde«.
– 6. Schnitter Tod: »Es ist ein Schnitter, heisst der Tode«.
– 7. Der englische Jager: »Es wollt gut Jäger jagen«.
Partitur und Stimmen 4 Thlr. 5 Ngr.
Stimmen einzeln à 5 Ngr.

Volkskinderlieder mit hinzugefügter Clavierbegleitung (Den Kindern *Robert* und *Clara Schumann's* gewidmet.) 4 Thlr.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Hartel in Leipzig.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die zweispaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 24. Mai 1871. **Nr. 21.** VI. Jahrgang.

Inhalt: Die Nebendreiklänge und Septimenaccorde in Dur und Moll (Fortsetzung). — Anzeigen und Beurtheilungen (Geistliches Abendlied von C. B. Bischoff). — Frithjof, Oper von den Gebrüdern Hopffer. — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Die Nebendreiklänge und Septimenaccorde in Dur und Moll.

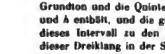
(Wilh. Rischbieter.)

(Fortsetzung.)

Um noch einmal auf den Dreiklang *a–C–e* zurückzukommen, so haben wir gesehen, dass der Terzton *a* in demselben viel zu schwach ist, um sich als Repräsentant des F-Durdreiklanges geltend machen zu können, indem der Ton *C* mehr Grundtons- als Quintonsbedeutung hat und diese Bedeutung noch durch *e* hervorgehoben wird.

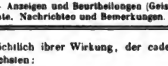
Der Ton *a* zeigt aber auch gar nicht das Verlangen, den F-Durdreiklang zur Geltung zu bringen und zieht es vor, sich selber als unabhängiger Grundton zu creiren; was ihm namentlich dann nicht schwer fällt, wenn er (wie in vorstehenden Beispielen) die Grundlage bildet, da die C-Durtonart den Grundton und die Quinte des E-Durdreiklanges in den Tönen *e* und *h* enthält, und die grosse Terz *gis* sich leicht einstellt, weil dieses Intervall zu den variablen gehört. Erscheint aber dieser Dreiklang in der Sextlage, und steht die Existenz der C-Durtonart zweifellos fest (d. h. gehört die Accordfolge, in welcher der A-Molldreiklang den zweiten Accord bildet, nur der C-Durtonart an), so wird *C* seine positive Grundtonsbedeutung nicht verleugnen können und wollen, und nur durch den Ton *a* verhindert werden, sich als solcher vollständig geltend zu machen, indem dieser letztere Ton, den wir in diesem Falle als Terzton vernehmen, als Repräsentant des F-Durdreiklanges auftritt. Dieser letztere Dreiklang ist aber bei *a–C–e* so schwach vertreten (*Fa C e G*), dass wir im letzten Accorde des folgenden Beispieles nicht *e*, sondern *a* als Ruhestörer vernehmen:

9.



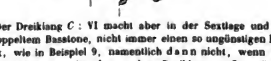
Wenn wir dagegen diese beiden letzten Accorde in der Grundlage zur Anwendung bringen, so hat der Ton *a* eine Stellung erhalten, die es ihm möglich macht, sich als selbständiger Grundton hervorzuthun und dann vernehmen wir die Töne *C* und *e*, die bei der cadenzirenden Auflösung des Dominantseptimenaccordes *G–h–D|F* Grundton und Terz werden, als Terz und Quinte. Wenn aber der Grundton *C* in Terzbedeutung (*e*) und die Terz *e* in Quintbedeutung (*E*) übergeht, so werden diese Töne durch eine solche Umwandlung nicht entschieden Anderes, und deshalb kommt von allen sogenannten »Trugauflösungen« die im folgenden Beispiele enthaltene, hinsichtlich ihrer Wirkung, der cadenzirenden Auflösung am nächsten:

10.



Der Dreiklang *C* : VI macht aber in der Sextlage und mit verdoppeltem Bassione, nicht immer einen so ungünstigen Eindruck, wie in Beispiel 9, namentlich dann nicht, wenn ihm ein Accord vorausgeht, der es dem Dreiklange *a–C–e* möglich macht, sich als *A|C–e* (*G* : II) vernehmen zu lassen, z. B.

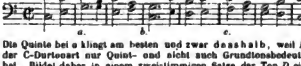
11.



In der G-Durtonart hat *C* nur Grundtons- und nicht auch Quintonsbedeutung: *)

ist also dem Tone *C* Gelegenheit gegeben, sich von *a* unabhängig zu machen, so wird er dieselbe nicht vorüber gehen lassen und den Terzton *a* nöthigen, sich in den Quintton *A* zu verwandeln. Ist dies geschehen, so haben beide Töne (*a* und *C*) gewonnen. Denn wenn sich *a* als Terzton vernehmen lässt, so verkümmert er dem Tone *C* seine Grundtonsbedeutung dadurch, dass er das Bestreben ausdrückt, *C* als Quinte (*F a C*) hören zu lassen. Und da dies dem Tone *a* nicht ge-

*) Wie sehr der Unterschied, ob die Quinte eines Hauptdreiklanges auch Grundton eines solchen in derselben Tonart ist oder nicht, sich bei den betreffenden Tönen bemerkbar machen kann, zeigt uns folgendes zweistimmiges Sätzchen:



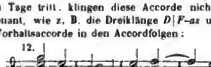
Die Quinte bei *a* klingt am besten und zwar deshalb, weil *D* in der C-Durtonart nur Quint- und nicht auch Grundtonsbedeutung hat. Bildet daher in einem zweistimmigen Satze der Ton *D* einen Halbschluss, so giebt es keinen besseren Ton für die zweite Stimme als *G*. Von den folgenden beiden Quintintervallen klingt das letzte am auffälligsten; denn *C* ist, wie uns bekannt, zunächst Grundton, und erst in zweiter Linie Quinte. Bei *G* findet das umgekehrte Verhältniss statt und da demnach dieser Ton auch Grundton ist, so macht sich diese doppelte Bestimmung noch fühlbar; denn die Quinte bei *b* schmiegt sich nicht so willig an den Grundton, wie dies bei *a* der Fall ist.

Digitized by Google

lingt, indem der Grundton *F* fehlt, so spielt *a* eine klägliche Rolle und kann froh sein, wenn eine Möglichkeit da ist, sich in *A* (*G* : H) zu verwandeln. In diesem Falle ist nicht nur *C* von *A*, sondern auch *A* von *C* unabhängig, d. h. der eine Ton hat so viel Kraft zum Fortbestehen, wie der andere. —

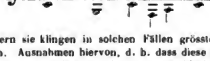
Wir haben die Dreiklänge *a–C–e* und *e–G–h* als dissonante bezeichnet. Diese Bezeichnung ist streng genommen (d. h. wenn wir unter Dissonanz nicht Uebelklang verstehen) falsch; denn wo die innere Entzweiung der Töne *C* und *G* zu Tage tritt, klingen diese Accorde nicht in dem Sinne dissonant, wie z. B. die Dreiklänge *D–F–as* und *h–D–F*, oder die Vorhaltsaccorde in den Accordfolgen:

12.



sondern sie klingen in solchen Fällen grösstentheils unangenehm. Ausnahmen hiervon, d. h. dass diese Nebendreiklänge dissonirend klingen, ohne einen schlechten Eindruck zu machen, werden sich in der Praxis wohl auch finden, z. B. dann, wenn der Grundton von *e–G–h* oder *a–C–e* den Charakter eines Vorhaltes angenommen hat:

13.



Dass die mit × bezeichneten Töne nur Scheinvorhalte, keine wirklichen sind, wird namentlich den Lesern, welche Hauptmann's Harmonik studirt haben, bekannt sein. Unsere Nebendreiklänge erscheinen hier als verkümmerte Molldreiklänge. Die Terzen derselben erfüllen nicht ihre Bestimmung, welche darin besteht, dass dieselben die getrennten Zweiheiten *a–e* und *e–h*, zu Einheiten in sich verbunden enthalten. —

Es könnte hier der Einwand erhoben werden, dass, wo die Dreiklänge *a–C–e* und *e–G–h* in vorstehenden Beispielen eine üble Wirkung hervorbringen, uns die Schuld beizumessen sei, indem nicht jeder beliebige Accord der C-Durtonart denselben unmittelbar vorausgehen dürfe, und dass bezüglich der letzten beiden Accorde in Beispiel 9, die Folge *G–h–D F — a–C–F*, trotzdem dieselbe aus Hauptaccorden besteht, auch nicht befriedigend abschliesse.

Hierauf würden wir antworten, dass sowohl die consonirenden Dreiklänge der C-Durtonart (I, IV und V) wie die dissonirenden (II und VII°) niemals bei guter Stimmenführung einen derartigen Eindruck (d. h. dass uns ein Interval) und nicht der ganze Accord stört) machen werden, wie in einigen Beispielen die Dreiklänge *a–C–e* und *e–G–h*; und dass der F-Durdreiklang in der soeben angeführten Accordfolge deshalb keinen befriedigenden Abschluss gewährt, weil der Ton *C*, der dort gern als Grundton auftreten möchte, in einer dem Grundtone ganz entgegengesetzten Bedeutung auftritt: nämlich als Quinte, was zu Ende des Beispiels 9 nicht der Fall ist. —

Aus dem, was hier über die Nebendreiklänge *a–C–e* und *e–G–h* mitgetheilt worden ist, hat der Leser ersehen, dass die ebengenannten Dreiklänge dann, wenn es ihnen nicht möglich ist, sich als *A–C–E* (oder *A|C–e*) und *E–g–H* vernehmen zu lassen, einen unangenehmen, ungesunden Eindruck machen. Diese Wahrnehmung muss uns nothwendigerweise zu der Ueberzeugung führen, dass eine solche Gliederung des Durtonart-Systemes, welche die Dreiklänge der sechsten und dritten Stufe entstehen lässt, unstatthaft, und dass die fertige Tonart ebenso wie der für sich bestehende Dreiklang als ein dreigegliedertes Ganzes zu betrachten ist: als ein Dreiklang höherer Ordnung.

Wenn wir nun hieran festhalten, so müssen wir allem Anscheine nach auch die Dreiklänge der zweiten und siebenten Stufe von unserem abstract theoretischen Standpunkte aus, als unorganische Accordbildungen verwerfen. Eine Verneinung dieser Accorde wäre aber auch zugleich eine Verneinung aller verminderten Dreiklänge, indem dieselben immer nur aus einer Verbindung des Ober- und Unterdominantdreiklanges hervorgehen, und niemals als Hauptdreiklänge erscheinen können.

Dass diese Hypothese der Praxis gegenüber nicht stichhaltig ist, weiss jeder Musikverständige; und da Alles, was gut und zweckmässig ist, auch vernünftig ist, so muss sich auch das organisch Gesetzmässige dieser Accorde nachweisen lassen. Um dies zu können, müssen wir uns den Bildungsprocess der Tonart, wie ihn uns Hauptmann in seiner »Natur der Harmonik« Seite 25 erklärt, noch einmal vergegenwärtigen.

»Nachdem der Dreiklang, heisst es dort, in seinen drei Momenten sich zu einem gegliederten Ganzen gestaltet, ist er eben wieder Einheit geworden und tritt mit seiner Ganzheit in die Bedeutung der Octav. Diese hat sich von Neuem in ihre Quint zu entzweien, in ihrer Terz zu einer concreten Einheit höherer Ordnung wieder herzustellen.«

»Der Quint-Begriff für die Octav-Einheit des Dreiklanges wird wieder darin bestehen, dass dieser sich in sich selbst entzweie, in entgegengesetzte Bestimmung zu sich trete. Dies geschieht durch zwei andere Dreiklänge, den der Unter-Dominant und den der Ober-Dominant, von denen der erste den Grundton des gegebenen als Quinte, der andere dessen Quint als Grundton enthält. Dadurch kommt der zuerst gesetzte Dreiklang mit sich selbst in Gegensatz oder Widerspruch; denn er ist in der ersten Stellung selbst Oberdominant-, in der anderen Unterdominant-Accord geworden, und ist damit an sich aus der selbstständigen Octaveinheit in die Bedeutung der Quintzweiheit übergegangen.«

»Der verbindende, den Widerspruch aufhebende Terzbegriff lässt nun den in entgegengesetzten Bestimmungen von sich geschiedenen Dreiklang diese zugleich in sich zusammenfassen, das passive Dominant-sein in das active Dominant-haben in sich übergehen, dass er die beiden ihn entzweienden Einheiten als Zweiheit ausser sich setze und selbst Einheit dieser Zweiheit werde: Einheit eines Dreiklanges von Dreiklängen.«

Wenn wir nun den Moment, wo der gegebene Dreiklang (z. B. *C–e–G*) die aus seiner Entzweiung hervorgegangenen Accorde ausser sich setzt, fixiren, so kann dies auf keine andere Weise geschehen, als dass sich die beiden getrennten Dreiklänge *F–a–C* und *G–h–D* in folgender Gestalt zu einem Ganzen gestalten:

G h DF a C.

Auf diese Art lässt sich der Bildungsprocess der Durtonart durch drei Gruppen veranschaulichen, deren jede ein in ihrer Art fertiges Ganzes bildet:

I.
C e G
II.
G h DF a C
III.
F a C e G h D.

Die Formation II bildet den vollkommenen Gegensatz von III, dem Systeme der Einheit (Consonanz); es ist die obige Formation demnach als das System der Zweiheit (Dissonanz zu bezeichnen.

Digitized by Google

Wie im Systeme *F a C e G h D* der Schwerpunkt in der tonischen Terz, als der Mitte des mittelsten Accordes besteht, so ist der Schwerpunkt, die Mitte des Zweiheit-Systemes in den Tönen zu finden, welche sich verbinden mussten, um die getrennten Dreiklänge *F–a–C* und *G–h–D* zu einem Ganzen befestigen zu können: also in *D* und *F*. Diese Töne haben wir uns demnach hier als ungetrennt und als ununterschieden für die Bedeutung des Accordes zu denken, wodurch folgende Gliederung dieses Systemes entsteht: $\widehat{G\,h\,DF\,a\,C}$. Im einheitlichen C-Dursysteme ist der die Mitte bildende Accord *C–e–G*, Ausdruck für das absoluteste Zusammenklingen; hier drückt der in der Mitte liegende Accord *h–DF–a* das bestimmteste Anaeinanderklingen aus.

Hauptmann nennt die aus dieser Gliederung hervorgehenden Accorde (*G–h–DF*, *h–DF–a* und *DF–a–C*): Dreiklänge der absoluten Dissonanz. Wenn wir nun beim zweiten und dritten dieser combinirten Dissonanz-Dreiklänge die Quinte weglassen (*h–DF–[a]* — *DF–a–[C]*), so erhalten wir die Accorde *h–D|F* und *D|F–a*. Diesen Ausscheiden der Töne *a* und *C* steht hier desshalb Nichts entgegen, weil in beiden dieser sogenannten vermiderten Dreiklänge das diesem Zweiheitssysteme charakteristische Terzintervall *D–F* noch enthalten ist.

Das hier zuletzt Mitgetheilte hatte zunächst den Zweck, uns die gesetzmässige Existenz der Dreiklänge *h–D|F* und *D|F–a* zu veranschaulichen. Wir haben aber auch zugleich aus dem Vorstehenden die natürliche Entstehung der Septimenaccorde *G–h–D|F*, *h–D|F–a* und *D|F–a–C* kennen gelernt; denn die Hauptmann'sche Benennung dieser Accorde ist nur als eine abstract theoretische aufzufassen, da wir beim Hören eines jeden dieser drei Accorde vier verschiedene Töne vernehmen.

Diese drei Septimenaccorde gehören zu den wohlklingendsten, die wir besitzen. Der erste derselben (*G–h–D|F*), bekannt unter dem Namen Dominantseptimenaccord, kommt fast in allen neueren Musikstücken vor. Die übrigen beiden (*h–D|F–a* und *D|F–a–C*) werden in den praktischen Harmonielehren zu den sogenannten Nebenseptimenaccorden gezählt. Wir wollen nun untersuchen, ob es noch mehrere dieser Art giebt, deren Entstehung sich, gleich den vorigen, folgerichtig nachweisen lässt.

Von den oben genannten drei Septimenaccorden giebt uns der erste derselben (*G–h–DF*) den Beweis, dass zu dem Dominantdreiklange noch der Grundton des Unterdominantdreiklanges treten kann, oder allgemeiner ausgedrückt, dass zu der Quinte eines Hauptdreiklanges noch ein Intervall eines anderen Hauptdreiklanges treten kann. Wenn wir ein solches Ueberschreiten der oberen Dreiklangsgrenze, das sich im Systeme der absoluten Dissonanz als Nothwendigkeit zeigt, im einheitlichen Systeme zur Anwendung bringen, so erhalten wir die Septimenaccorde *F–a–C–e* und *C–e–G–h* ($\widehat{F\,a\,C\,e\,G\,h\,D}$). Entsteht der Septimenaccord *G–h–D|F* durch ein Uebergreifen des G-Durdreiklanges in ein entschieden nicht verwandtes Gebiet, so entstehen die ebengenannten zwei Septimenaccorde durch ein Uebergreifen in das nächstverwandte; dort (bei *G–h–D|F*) hat sich die Quinte eines Hauptdreiklanges mit dem Grundtone eines anderen, dem ersten nicht verwandten, verbunden, hier (bei *F–a–C–e* und *C–e–G–h*) verbinden sich die Quinten *C* und *G* mit den Tönen *e* und *h*, deren Grundtöne jene zugleich sind.

Ein derartiges Uebergreifen in das nächstliegende Gebiet kann aber bei einer Reihe von Durdreiklängen nicht etwa auch vom Grundtone aus nach unten zu stattfinden, denn der Septimenaccord *D|F–a–C*, der vielleicht den Leser hierauf bringen könnte, ist keineswegs als ein auf diese Art entstandener Accord anzusehen; vielmehr sind die Dissonanzaccorde im obigen Systeme der Zweiheit (*G h DF a C*) eben so gut als von unten nach oben gebildet zu betrachten, wie der einzelne Durdreiklang, und da wir uns im Zweiheits-Systeme der C-Dortonart die Töne *D* und *F* sla ungetrennt zu denken haben, so geben uns die Dissonanzaccorde *G–h–DF* und *DF–a–C* nur den Beweis, dass zu einem Hauptdreiklange noch ein Intervall eines anderen Hauptdreiklanges treten kann, wodurch sich der Dreiklang zu einem Septimenaccord umgestaltet. Der Accord *G–h–D|F* kann uns daher nicht als vollständiger Beweis gelten, dass ein Uebergreifen der C-Dortonartglieder *F a C* und *C e G* nur von den Quinten dieser Dreiklänge aus geschehen kann. Dass dieses Verfahren das allein richtige ist, begründet sich nur dadurch, dass die Production einer Durdreiklangsreihe von unten nach oben stattfindet. Bei einem Durdreiklange ist demnach der Grundton desselben als Anfang, die Quinte als Ende anzusehen; und wie ein Gebäude nur dadurch grösser (höher) werden kann, dass oben weiter gebaut wird, so können sich die positiven Dreiklänge *F–a–C* und *C–e–G* nur durch Hinzunahme der Oberintervalle *e* und *h* zu Septimenaccorden gestalten.

Haben wir nun diesem zur Folge in Dur die Septimenaccorde der dritten und sechsten Stufe (in C-Dur: *e,–G–h–D* und *a,–C–e–G*) als unlogische Tonverbindungen zu betrachten, so stellt sich als Resultat des hier Mitgetheilten heraus, dass die Dortonart fünf Dreiklänge und fünf Septimenaccorde enthält, deren Grundtöne die erste, zweite, vierte, fünfte und siebente Stufe der Leiter bilden.

Die Septimenaccorde der ersten und vierten Stufe gehen aber nicht, wie die Septimenaccorde der zweiten, fünften und siebenten Stufe, aus der unmittelbaren, sich von selbst gestaltenden Gliederung des betreffenden Tonartsystemes hervor; es sind Gestalten der Reflection und desshalb nicht so unwüchsig, wie die drei letztgenannten, deren Entstehen, dem der anderen gegenüber, ein naives genannt werden kann.

Wie das System der Einheit aus einer organischen Verbindung der Dreiklänge der ersten, vierten und fünften Stufe besteht, so besteht das System der Zweiheit aus seiner organischen Verbindung der Septimenaccorde der zweiten, fünften und siebenten Stufe. Nennen wir jene Dreiklänge mit Recht Hauptdreiklänge, so können wir wohl mit demselben Rechte diese drei Septimenaccorde, zum Unterschiede der übrigen beiden, Hauptseptimenaccorde nennen. Dass der Septimenaccord *G–h–D|F* für die C-Dortonart viel wichtiger ist, als die Accorde *h–D|F–a* und *D|F–a–C*, indem er nur im Stande ist, einen authentischen Schluss herbeizuführen, kann nicht als Grund gegen unsere Classification aufgestellt werden, da hinsichtlich der Qualität auch ein grosser Unterschied zwischen den Hauptdreiklängen stattfindet.

(Fortsetzung folgt.)

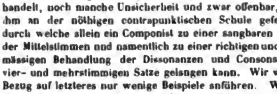
Anzeigen und Beurtheilungen.

Geistliches Abendlied für eine Sopran-Stimme mit Chor und Begleitung des Fortepiano oder der Orgel von **C. B. Bischoff,** Op. 16. Berlin, Verlag von Wilhelm Müller, Oranienstrasse 86. Preis der Partitur $7\frac{1}{2}$ Sgr., der einzelnen Singstimme $1\frac{1}{4}$ Sgr.

Der Text der Composition lautet in seiner Vollständigkeit: »Herr, bleibe bei mir, es will nun Abend werden, und der Tag hat sich geneigt, und die Nacht bedeckt die Erde und Finsterniss das Land. Mit Sorgen kämpft mein Herz, die Angst geht durch die Glieder, die Sünde schleicht umher, der Böse droht mit Schrecken; ist lieblich auch sein Thun, sind lockend seine Winke, deckt doch die Nacht sein Reich und Finsterniss sein Walten. Herr, bleib' du bei mir mit Gnad' und deinem Frie-

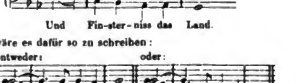
Digitized by Google

»den, mit deiner Treu in dunkler Nacht, und schütze treu die »Deinen mit milder Hand, und schirme mild die Meinen mit »deinem Schild. O Herr! Du hörst des Kindes Bitten, das Dir »von Herzen fest vertraut. Du lässest mich nicht, du bist bei »mir und mit den Meinen in dunkler Nacht. Preis dir und Dank! »Du bist bei mir, du schützest treu die Deinen mit milder Hand, »du schirmest mild die Meinen mit deinem Schild. Du bist bei »mir mit Deiner Treu in dunkler Nacht.« Wir haben hier also nicht, wie der Titel angiebt, ein Lied oder einen Hymnus vor uns, worunter man Verse zu verstehen hätte, sondern freie Prosa, und zwar eine etwas wortreiche Umschreibung der Bitte der Jünger: »Bleibe bei uns, denn es will Abend werden und der Tag hat sich geneigt«. So viel über den Text. — An der musikalischen Composition haben wir zunächst mit besonderem Lobe hervorzuheben, dass sich der Verfasser bemüht hat, eine einfache, natürliche und dabei ausdrucksvolle Melodie zu erfinden. Dieselbe wird zunächst von einer Sopran-Solostimme vorgetragen, welcher sich dann der Chor begleitend mit denselben und ähnlichen Wendungen anschliesst. Ebenso müssen wir die durchaus natürliche und die Grenzen der Tonart (Es-dur) nicht nemmlich weise überschreitende Modulation mit Anerkennung hervorheben, und dies um so mehr, als in unserer heutigen Zeit die Componisten selten hier in vernünftigen Schranken bleiben und viele derselben nicht einmal darüber klar zu sein scheinen, wie weit die Grenzen einer Tonart gehen. Das Stück beginnt in Es-dur, moduliert dann vorübergehend nach B-dur, C-moll u. s. w. und macht auf den Worten »und Finsternise das Lande eine phrygische Cadenz auf G♯. Der dann folgende Mittelsatz »mit Sorgen kämpft mein Herz« geht ausgeprägt aus C-moll, worauf sich alsdann das Hauptthema »Herr bleib Du bei mir« wieder in Es-dur anschliesst. Ebenso einfach und doch die genügende Abwechslung bietend, ist die Modulation im weiteren Verlaufe des Stückes; überall sehen wir Uebergänge und Cadenzen, welche grösstentheils innerhalb der zu Anfang angenommenen diatonischen Tonleiter liegen und welche für den Umfang und die Form des hier in Rede stehenden Stückes und selbst für grössere Compositionen völlig ausreichend sind. Beweist nun der Verfasser hierdurch, dass es ihm an Sinn für musikalische Form nicht fehlt und er recht gut eine Composition modulatorisch zu gestalten versteht, so zeigt er dagegen auf einem anderen Gebiete, nämlich da, wo es sich um die gleichzeitige Führung mehrerer Singstimmen handelt, noch manche Unsicherheit und zwar offenbar, weil es ihm an der nöthigen contrapunktischen Schule gefehlt hat, durch welche allein ein Componist zu einer sangbaren Führung der Mittelstimmen und namentlich zu einer richtigen und zweckmässigen Behandlung der Dissonanzen und Consonanzen im vier- und mehrstimmigen Satze gelangen kann. Wir wollen in Bezug auf letzteres nur wenige Beispiele anführen. Wenn der Componist seinen vierstimmigen Chor so einführt:



so hat er bei × und × freie Dissonanzen (das erste Mal zwischen Sopran und Tenor eine None und das andere Mal zwischen Sopran und Bass eine Septime) angewendet, die von Singstimmen ausgeführt niemals angenehm klingen werden. — Ferner klingt die doppelte Septime im Tenor und Sopran in folgendem Satze sehr schlecht:

besser wäre es dafür so zu schreiben:



Ebenfalls ist es unschön, wenn die Chorstimmen mit einem Dreiklange consonirend abschliessen, hierzu aber die Solostimme scharf dissonirend mit einer Note einsetzt, wie z. B. S. 4 Takt 11 und Aehnliches. — Mit dieser noch unsicheren Behandlung des vierstimmigen Satzes hängt ferner zusammen, dass da, wie am Schlusse des ganzen Stückes, wo Chor und Solostimme längere Zeit zusammen wirken sollen, selten von ihm ein wirklich vocaler Wohlklang erzielt wird. Hier muss der Satz nämlich fünfstimmig werden, und der Componist muss den Chorstimmen eine solche Lage zu geben wissen, dass sie die hervortretende Wirkung der Solostimme nicht aufheben. Der Componist lässt dagegen hier häufig Chor- und Solo-Sopranstimme in eine zusammenfallen; er verzichtet also auf ein Mittel, durch welches der Schluss eine bedeutende Steigerung im Ausdrucke erfahren hätte. — Trotz dieser Mängel wollen wir aber das von uns anfangs mit Lob hervorgehobene Gute nicht herabsetzen, da es in unserer Zeit immerhin Anerkennung verdient, wenn man das Streben nach einer abgerundeten, verständlichen Form und nach Sangbarkeit im Vocalsatze sieht. Wir sind fest überzeugt, dass der Componist die hier angedeuteten Mängel in späteren Werken durch Studium und Nachdenken glücklich überwinden wird, da es ihm, wie wir gesehen haben, an Gestaltungsvermögen in anderer Beziehung nicht fehlt und seine im Ganzen sicher zu nennende Cadenzbildung und planvolle Modulation darauf hinweist, dass er entschieden Anlage zu einer geschickteren und kunstvolleren Stimmführung besitzt. Die vorliegende Composition dürfte in ihrer jetzigen Gestalt den kleineren kirchlichen Gesangvereinen, wenn sie über eine wohltönende Sopran-Solostimme verfügen können, gewiss eine angenehme Gabe sein, zumal der Ausführung durchaus keine grosse Schwierigkeiten im Wege stehen.

H. B.

Frithjof, Oper von den Gebrüdern **Hopffer**.

Diese alte skandinavische Geschichte erfreut sich einer besonderen Beliebtheit bei unseren jüngeren Musikern, was auf eine Richtung der Zeit deutet und zum Theil auch mit der Abhängigkeit, in welcher unsere Tonsetzer zu Wagner's Werken und Theorien sich befinden, zusammen hängt. »Scenen aus Frithjof« hat uns M. Bruch geliefert; jetzt erhalten wir über denselben, durch Tegnér's Umdichtung allbekannten Stoff, eine ganze Oper. Dieselbe ging am 14. April über die Berliner Hofbühne und erlebte bereits einige Wiederholungen. Den Inhalt des Stückes geben wir nach der Beilage des kgl. preuss. Staatsanzeigers Nr. 16 vom 15. April, wo es heisst: »Der Componist Bernhard Hopffer hat mit seinem Bruder Emil, als Dichter des Textes, sich in die Aufgabe getheilt und bekennt sich darin,

Digitized by Google

was den Charakter der Musik betrifft, als Anhänger der von Wagner vorgezeichneten Richtung, die das Hauptgewicht auf den dramatischen Fluss der Handlung legt und eine individuelle Zeichnung der Charaktere mit musikalischen Mitteln zu erreichen strebt, ohne einzelne Gesangskünstler in grösseren lyrischen Partien so zur Geltung kommen zu lassen, wie dies in den Werken anderer Componisten der Fall ist,*) um so grössere Ansprüche aber an dieselben in Bezug auf das Spiel macht. Der Text schliesst sich im Wesentlichen an die Frithjofsage an und giebt daher im dramatischen Gewande den Inhalt des Tegnér'schen Epos im Ganzen wieder.

Der erste Aufzug zeigt in der ersten Scene einen freien Platz am Gestade des Meeres mit den Grabhügeln der Väter Helge's und Frithjof's, um welche sich das Volk der Normänner versammelt hat. Diesen verkündet der König Helge von Nordland, dass er die Hand seiner Schwester, der schönen Ingeborg, die nebst ihrem Bruder, dem jungen Sigurd, vom Vater letztwillig seinem Schutze empfohlen worden, dem König Ring, ihrem Bewerber, zu geben bereit sei. Dagegen erhebt sich mit Entschiedenheit der Held der Fabel, Frithjof, ein Jüngling von niederer Herkunft, der aber durch seine Vorzüge die Liebe der schönen Ingeborg zu gewinnen verstanden. Er greift nach seinem edlen, vom Vater ererbten Schwerte, indessen Ingeborg verbindert den Zweikampf der beiden Bewerber, indem sie offen ihre Liebe zu Frithjof bekennt. Aber der König giebt diesem seine Verachtung dadurch zu erkennen, dass er ihm einen Platz unter seinen Dienstmannen anweist. Aufgebracht über diesen Schimpf zieht Frithjof das Schwert, um sich an dem Könige zu rächen. Aber ein strafender Blick der Geliebten hält ihn von diesem Frevel zurück. Inzwischen bilden sich unter den Mannen zwei Parteien für die beiden Bewerber, welche zur Fehde aufrufen, um so den Göttern die Entscheidung zu überlassen. Der Held dagegen will den Kampf nicht beginnen, sondern die Entschliessung des Königs Ring erwarten. König Helge söhnt sich darauf mit Frithjof aus, sucht aber den Bewerbersohn dadurch vom Hofe zu entfernen, dass er ihm den schwierigen Auftrag giebt, den Lohnzins von einer fernen Insel einzutreiben, mit der Drohung, er werde geächtet werden, wenn ihm dies nicht gelinge. Zu gleicher Zeit naht der König den Heerbann gegen König Ring auf. — In der folgenden zweiten Scene befinden sich die Liebenden allein und überliegen einen Plan zur Flucht. Noch langem Schwanken aber erklärt Ingeborg ihren Entschluss, zu bleiben. Auch Frithjof scheint eine Zeit lang seinen Auftrag vergessen zu haben; da erinnern ihn seine Mannen an die Abfahrt des bereitliegenden Schiffes. Er übergiebt der Geliebten als Kleinod einen zauberkräftigen Armring, reisst sich von ihr los und eilt nach dem Schiffe, das im Hintergrunde, gefüllt mit Reisigen, bei Mondnacht und unter dem gegenseitigen Lebewohl der Liebenden abfährt. — Der zweite Aufzug versetzt den Beschauer vor den Tempel Baldurs in dem heiligen Haine des Gottes. Der Oberpriester theilt dem Volke mit, dass König Ring's Ruf bevorsteht. Ingeborg hört bereits das Nahen der Feinde. Der Priester fährt fort in seiner unheilvollen Verheissung, er kündigt dem König Helge an, dass die Götter ihm mit Gefahren drohen. Da erscheint Ring mit seinen Mannen und fordert dringend die Jungfrau. Da sich König Helge weigert, so droht ihm jener mit dem Tode, worauf er ihm die Hand der Schwester gewährt, aber mit der Bedingung, dass er von dem Armringe lasse, der eines Anderen Eigenthum sei. Aber König Ring will von dieser Bedingung nichts wissen und führt die schöne Ingeborg in den Tempel, indem er sich auf die Götter beruft. Da kehrt zur rechten Zeit der Held des Dramas mit seinen Kämpen zurück. Er erfährt, wie treulos Helge an ihm gehandelt, der seine Göter verwüstet, seinen Wohnsitz verbrannt und seine rechtmässige Braut verkauft hat. Sein böses Gewissen und Furcht vor der Rache Frithjof's treiben den König Helge in den Tempel, in dem er nach dem Asylrechte geschützt ist. Frithjof eilt ihm nach, erblickt den entwendeten Armring an Baldur's Altar, reisst denselben herab, stürzt den brennenden Altar um, zündet so den Tempel an und entflieht mit den Seinigen unter dem Fluche der Priestar zur See. Den Schluss dieses Actes bildet die grossartige scenische Darstellung des unter der höchsten Bestürzung des Volkes niederbrennenden Tempels. — Der dritte Aufzug führt in die Festhalle der Königsburg Helge's, in welchem die Hochzeit König Ring's mit der schönen Ingeborg gefeiert werden soll. Helge, gleichsam das böse Princip des Dramas, bringt den unter Zaubersprüchen für König Ring zubereiteten Giftbecher. Aber zu rechter Zeit noch erscheint Frithjof als greiser Skalde von Walhalla her um den Verräther zu entlarven. Er singt, allein von Ingeborg erkannt, von erlogener Liebe und Treue. Als ihn Ring deshalb verweist, weist sein Gesang nur noch feuriger. Ring befiehlt darauf der Braut, dem Sänger das Trinkhorn zu reichen. Er trinkt ohne Folgen, denn ihn schützt der zauberkräftige Armring. Helge reicht nun dem Bräutigam den Becher, aber noch ehe dieser ihn an die Lippen führt, stürzt ihm Frithjof mit dem Rufe: Es ist Gift, trinke nicht! in die Arme. Der entlarvte Helge weigert sich, zur Strafe den Becher zu leeren und stürzt sich in sein Schwert. Dankbar seinem Retter giebt nunmehr Ring die Braut ihrem Verlobten zurück, verzichtet auf ihre Hand, verabschiedet sich in einer ergreifenden Scene von den Wiedervereinten und schifft sich ein. Den Schluss bildet die Ausrufung Frithjof's zum Könige.« Soweit der Bericht des Staatsanzeigers, welcher dann noch die glänzende Ausstattung hervorhebt. Ueber den musikalischen Theil fügen wir hinzu, dass der Componist wesentlich unter Wagner's Einflusse steht, obgleich wir vermuthen, dass er mehr zu seinen Gegnern als zu seinen Bewunderern gerechnet sein will. Aber gerade dass Wagner die vermeintlichen Gegner ganz in seine Strömung hinein gezogen hat, ist das Bemerkenswerthe. Wie soll man sich diese auffallende Thatsache erklären? Gelegentlich werden wir unseren Erklärungsversuch vorlegen. Aber welches nun auch die Gründe sein mögen, rühmlich sind sie keineswegs für unsere dramatisch-musikalischen Eklektiker. *L.*

*) »anderer Componisten« — ein Ausdruck von wahrhaft rührender Unschuld! Statt »anderer Componisten« gestatte der verehrte Herr Staatsanzeiger uns zu sagen: »aller derjenigen Componisten welche, so lange die Oper existirt, in derselben Werke von bleibender Bedeutung zu Stande gebracht haben.« *D. Red.*

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **Köln.** (Geistliche Musik-Aufführung im Gürzenich, Charfreitag den 7. April, unter Leitung des Herrn Friedrich Gernsheim.) Wenn ein musikalisches Werk der Neuzeit in dem kurzen Zeitraume von einem halben Jahre zweimal mit einer solchen Liebe und Aufopferung einstudirt wird von einem Vereine von Sängern, der sich eigentlich jedesmal besonders dafür gebildet hat, wenn ein solches Werk, wie das »Deutsche Requiem« von Brahms, bei der Aufführung das Publikum, welches äusserst zahlreich sowie am 18. November, auch am letzten Charfreitage zusammen gekommen war, so interessirt, dass die Spannung sichtlich im Verlaufe desselben sich steigert, denn ist eigentlich die Frage überflüssig nach der künstlerischen Bedeutung einer solchen Leistung. Und doch wird andererseits die Entscheidung darüber nach dem öfteren Anhören von grösserem Gewichte sein und dasjenige, was mae einem solchen Werke an Sympathie und Antipathie entgegen bringt, wird sich hinterm zu einem Urtheile, welches um so ausgreifbarer wird, als es auf genauere Kenntniss des Ganzee, sowie des Details gestützt, der Vorzug grösserer Sicherheit haben muss. So sehr wir nämlich die augenblicklich durchschlagende Wirkung eines musikalischen Kunstwerkes zu schätzen haben, ebenso fehlerhaft würde das Urtheil sein, welches wir dadurch beeinflusst, fallen wollten über die Bedeutung, welche jenes beanspruchen darf. Ebenso verkehrt wären die

Digitized by Google

Schlüsse, aus dem Mangel an Entbehrtem, aus einem kühlen Erfolge, den ein solches Werk bei den »Kennern« hat, vielmehr lehrt uns die Musikgeschichte, dass oft viele Jahre und tiefes Eingehen in solche Werke nöthig sind, um der Welt einen Begriff zu geben, was sie daran besitzt. Ist es je doch bekannt, von dem Altmeister unserer modernen Musik, welche ja hauptsächlich Instrumentalmusik ist, von Johann Sebastian Bach, diese seine Werke erst in unserem Tagen so recht zur Geltung gekommen sind und das deshalb, weil es erst unserer Zeit vorbehalten war, dass man sich in weiteren Kreisen mit denselben eingehender beschäftigte. Uebrigens haben unsere heutigen Componisten immerhin den grossen Vorzug, dass sie in einer Zeit wirken, welche, mit früheren Zeiten verglichen, mit ausserordentlicher Liebe derartige Bestrebungen der Zeitgenossen gründlich erfasst und dem obwagt, was an ihnen würdig ist. Preis und Ehre zu empfangen. Leider aber stellt sich die musikalische Welt so selten beulzutage belohnt für dieses grosse Zutrauen und den erstaunlichen Grad von Pietät, welchen man den heutigen Componisten entgegenbringt. Man kommt fast zu ernstem Nachdenken darüber, dass die Zeitgenossen unserer grossen deutschen Meister so wenig, je mitunter gar nichts gethan haben zur Ermunterung der Bestrebungen derselben. Es sollten an diesem Nachdenken auch die meisten unserer Musiker Theil nehmen, vielleicht würden dann der heutigen Zeit grosse Enttäuschungen erspart werden, denn Viele sind berufen, Wenige aber auserwählt. — Zu den Auserwählten rechnen wir Joh. Brahms, und unser Nationalgefühl darf stolz sein darüber, dass in der heutigen Zeit ein so bedeutender deutscher Künstler wirkt. Sehen wir von allen Vergleichen in Bezug auf uns seine, wir werden dann die mit dieser Wahrnehmung einer so bedeutenden Erscheinung gelanscht werden, wir werden dann die Sopran-Solo wenden von der Erhabenheit und Tiefe der Stimmungen, in welche uns ein solcher Künstler zu versetzen im Stande ist. Hat Jemand an dem letzteren gezweifelt, so wird unzweifelhaft das Deutsche Requiem ihn darüber aufgeklärt haben, dass Brahms uns ein Meister ist im wahrsten Sinne des Wortes, dessen Zauberstabe unsere Gedanken folgen müssen, sie mögen wollen oder nicht. Dass er uns dabei manchen schwierigen Pfad führt, von dessen Besteigung wir vielleicht für den Augenblick noch nicht die Nothwendigkeit einsehen, das vermag dem Widerstreben gegegen, wo es vorhanden sein sollte, keinen dauernden Halt zu geben; wir müssen ihm folgen, wohin er uns ruft. Freilich sind es oft auch ganz neue, ungewohnte Wege, welche wir mit ihm betreten. Wer in dem Requiem Dasjenige wiedersfinden will, was man in trivialem Sinne eine Melodie zu nennen pflegt, wird sich vielleicht getäuscht finden, und doch ist jede Nummer eine grosse Melodie vom Anfang an bis Ende. Dabei ist gleichzeitig ein neuer, grosser Schritt gethan, der darin besteht, dass wir häufig melodische Folgen zu hören bekommen, für deren Erfassung und Erklärung unser Begriff von Dur- und Moll-Tonleiter, in welche unsere Melodien meistens gebannt sind, nicht mehr ausreicht, und es liegt in der Anwendung solcher Melodien eine wesentliche Neuerung. Dieser werden sich Diejenigen am wenigsten verschliessen, welche jene feste Norm nicht schulmässig, sondern nur durch den Gebrauch kennen. Wenn daher die Kritiker davon sprechen, dass man über eine gewisse Häufung von Dissonanzen die »heimathliche« Tonart vergesse, wenn sie in dem Satze »Herr, lehre mich doche, nur eine trübe, didaktische Declamation sehen, die trotz aller Instrumenteneffecte nicht recht Melodie werden will, so stammt diese Auffassung lediglich noch daher, dass man die seit etwa Mitte des vorigen Jahrhunderts festgestellten Anschauungen über die »Melodie« und über ihre Saugbarkeit für unfehlbar hält und keiner weiteren Ausbildung für fähig. Mögen diese modernen Kritiker sich der alten Italienischen Meister erinnern, so werden sie in den Werken dieser noch finden, dass das Gefühl für die »heimathliche« Tonart mitunter gar nicht aufkommen lassen, und doch wird Niemand wagen, ihnen deshalb einen Vorwurf zu machen. Wir brauchen nur an den Anfang des »Stabat mater« von Pergolesi zu erinnern, in welchem schlechterdings keine bestimmte »heimathliche« Tonart zu entdecken ist: die ausserordentliche und einheitliche Wirkung in dem Ausdrucke dieses Stückes wird trotzdem von jedem Zuhörer anerkannt werden. Freilich ist die Meinung richtig, dass jeder Künstler demjenigen Principe huldigen müsse, welches er als das am mächtigsten durchgreifende in der Entwicklung seiner kunst erkannt hat. Das wäre in der Musik das Bestreben, den Verlauf eines Stückes auf einen bestimmten Klang zu beziehen, mit dem es meist, auf dasselbe anfangt und schliesst, sondern dessen Erinnerung uns auch stets inzwischen gegenwärtig sein soll. Dieses Princip zu leugnen, ist Brahms am allerwenigsten in den Sinn gekommen, wenngleich seine Anwendung bei ihm allerdings eine vollkommen verschiedene ist gegen die seiner Vorgänger. Worin diese Verschiedenheit besteht, wird man am besten erfahren durch wiederholtes Hören des Requiems. Dass Brahms dem oben aufgestellten Grundtypus aller modernen Musik getreu bleibt, beweist die grosse Theilnahme für dieses Werk von Seiten des musikalisch gebildeten Publikums, welches deren zu schätzen weiss die gemüthvolle Erfassung des Textes, ausgedrückt durch eine Tonsprache, die nichts Ungewohntes enthält für denjenigen, der sie unbefangen hört. Will man dagegen in die technischen Geheimnisse eines solchen Werkes eindringen, so ist das nicht auf die ersten Augenblick gemacht, und da der Musiker von Profession meistens für sich beanspruch, dass ihm dieses Eindringen bis auf einen gewissen Grad a prima vista gelinge, so weiss er einem solchen Werke gegenuber, bei dem dieses nicht der Fall ist, selten seine volle Unbefangenheit zu wahren. Deshalb hat das Werk auch noch nicht die volle Anerkennung von Seiten der Musiker erfahren. — Um so erfreulicher ist es, berichten zu können, dass Herr Friedrich Gernsheim durch diese zweite Aufführung des Requiems uns von Neuem gezeigt hat, wie er sich die schöne Composition ganz zu eigen gemacht hat. So ausgezeichnet die Aufführung am 10. November war, die jetzige gehörte bekundete doch noch einen wesentlichen Fortschritt dadurch, dass Vieles klarer heraus kam, sowohl im Chore, wie beim Orchester und den Solisten. So erinnern wir zunächst an den Bariton-Solo mit Chor: »Herr, lehre doch mich«, welchen Herr Buhs vom Kölner Stadttheater trotz der grossen Schwierigkeiten befriedigend und sicher ausführte. Der Mittelsatz: »Ach wie gar nichts sind alle Menschen«, ein schwieriges Ensemble zwischen dem Bariton-Solo und dem Blasinstrumenten-Chore, der neu hatte aus den benachbarten Dusseldorf kommen lassen mussen, weil man der Bläser wegen mit dem Theaterdirector in Differenzen gekommen war,*) gelang dieses Mal vollkommen. Eben so schon war der Uebergang zur Fuge in der Chor-Cadenz »ich hoffe auf Dich«, und der herabhängende Gesang, der darauf folgt, erschien dieses Mal als ein klares Gefuge. Dank den vereinten Bestrebungen des Dirigenten, des Chores und Orchesters. Das schwierige Sopran-Solo wurde von Frl. Marie Delrée mit vollkommener Reinheit und schöner Intonation gesungen. Auch des dem Sopran-Solo mit Chor »Tod wo ist dein Stachel« und der Fuge »Herr, du bist wurdig zu nehmen Preis, Ehre und Kraft« wurde mit aller Frische und Klarheit ausgeführt, welche dem schweren, aber doch so schönen Stucke dazu verhelfen, in sich den Höhepunkt des ganzen Requiems zu concentriren. Der plötzliche Uebergang aus der Fuge nach dem Rufe »Hölle, wo ist dein Sieg« ist von wunderbarer Wirkung, und das sichere Einherschreiten des Fugen-Themas ist besonders wohlthuend nach den scharfen Rhythmen des vorhergehenden Chores. In dieser Fuge tritt auch die Orgel, von Herrn Musikdirector Weber gespielt, sehr wirksam ein. In den ersten Chören hatte man dieselbe dieses Mal zum Vortheile des Klanges etwas sparsamer angewandt. Der Schlusschor, welcher einen Theil der Motive des Eingangschores nach dem Vorgange grosser Meister wiederbringt, wurde mit derselben Zartheit ausgeführt, wie am Anfange. Die Harfenpartie wurde von Frl. Mina Lorent ausgeführt. Den tiefsten Eindruck wird sich gemacht haben der zweite Chor »Denn alles Fleisch ist wie Gras« und dadurch diesem der dann besprochene Chor »Tod, wo ist dein Stachel«. Die ganze Aufführung ging sehr obgerundet und bekundete den grossen Eifer des Dirigenten und aller Mitwirkenden. — Zum Anfange des Abends hatte man einige Theile einer Cantate von Joh. Seb. Bach gewählt »Lobet Gott, wo man wird ich sterben«, worin Herr Buhs das Bass-Solo sang, in dem er einige, wie es uns schien, sehr überflussige Ritardandi anbrachte. Mit der Auffassung der Cantate überhaupt konnen wir uns nicht einverstanden erklären, namentlich meinen wir, misse der Schluss-Choral »Herrscher über Tod und Leben« gedrungener und kräftiger gesungen werden. — Es hatte sich, wie schon erwähnt, ein sehr zahlreiches Publikum als Zuhörerschaft dieser Aufführung eingefunden, deren Resultat zu dem guten Zwecke verwandt werden soll, halfbedürftige aus dem Kriege heimkehrende Handwerker Kölns zu unterstützen. Dr *Franz Gehring*.

* **Göttingen.** Trotz des Krieges haben wir dennoch im vergangenen Winter unsere musikalische Saison wie sonst abgehalten. Freilich war voraussehen, dass die Betheiligung des Publikums an den Concerten diesmal keine so rege sein würde, hatten wir doch kaum uber dreihundert Studenten, während ihre Zahl sonst durchschnittlich gegen echthundert betrug, und war, wie wohl eine Orten, auch hier der Besuch bei nicht wenigen Familien für den musikalische Genüsse durch Trauer und Sorge um ihre Kriege gebliebene oder befindliche Angehorige bedeutend abgeschwächt. Aber es ging besser als man dachte. Ich meine, in solchen Zeiten dürfen die Veranstalter von Concerten nicht ohne Weiteres fuiern, sondern mussen selbst unter erschwerenden Umständen ihre Thätigkeit fortsetzen und wäre es, abgesehen von mancherlei inneren Gründen, nur aus dem praktischen ausseren Grunde, um die Musiker von Fach (ich denke besonders an die Orchestermusiker), die unter solchen Verhältnissen ohnehin genug einbussen, nicht noch mehr leiden zu lassen. So ist denn vom Musikdirector Hille geleistet, was irgend zu leisten war.

*) In Dusseldorf hat man ein städtisches Orchester, in Köln nicht!

Digitized by Google

Die meisten Schwierigkeiten machte das Orchester. Nicht wenige seiner Mitglieder waren im Kriege, und Ersatz war wenigstens zu Anfang des Semesters schwer und nur mit grossen Kosten zu erlangen. Später machte sichs schon besser. — Zunächst galt es nun, den hundertjährigen Geburtstag unseres Beethoven zu feiern. Der ursprüngliche Plan Hille's, Universität und Stadt heranzuziehen und so eine Feier in grösserem Massstabe zu ermöglichen, musste natürlich aufgegeben werden. Es war Beschränkung geboten und so wurde das erste akademische Concert zu einer würdigen dieser Feier gewidmet. Wir hörten die Cdur-Messe, die Ouverture zu Coriolan und einen Satz aus der Egmontmusik. Ausserdem sang die Opernsängerin Frl. Segewe aus Hannover die Arie »Abscheulicher« aus Fidelio und zwei Liederstücke unseres Beethoven aus jenes Lebens, wofür sie wohlverdienten Beifall erntete. Die Soli in der Messe wurden von Mitgliedern der Singakademie recht gut ausgeführt, die Chöre mit besonderer Fession gesungen. Dass es an Prolog — von Fr. Bodenstedt —, geschmückter Büste des Jubilars und entsprechender Ausschmückung des Saales nicht fehlte, will ich gleichfalls nicht verschweigen. Die Feier, zu der sich das Publikum zahlreich eingefunden hatte, hinterliess in jeder Beziehung einen wohlthuenden Eindruck. — Hierdurch trat eine längere Pause ein und das zweite akademische Concert fand erst statt am 8. Febr. Es wurde, um der freudigen Stimmung über die kurz zuvor erfolgte Capitulation von Paris Ausdruck zu geben, mit dem Händel'schen Siegeschore »Sehl den Sieger rubmgekrönt« eröffnet. Der Orchesterwerke bestanden aus der Mozart'schen Esdur-Symphonie, der Ouverture zu »König Stephan« von Beethoven und einer Serenade für Streichorchester von Jos. Haydn. Die Ouverture liess in ihrer Ausführung zu wünschen übrig, die Symphonie dagegen nichts vermissen. Ein talentvolles stimmbegabtes Schwesterpaar, Tochter unserer trefflichen Orsternsängerin Frau Ulrich, sang ein Duett für zwei Soprane aus der Oper »Blanka« von Hille und ein zweistimmiges spanisches Lied. Die ältere Schwester ausserdem das Recitativ Beethoven's Opferlied und »Die Soldatenbraut« von R. Schumann. Sämmtliche Vorträge sind als gelungen zu bezeichnen. Ausser der Betheiligung am Opferlied wurde von der Singakademie noch der Chor aus der Schöpfung »Die Himmel erzählen die Ehre Gottes« gesungen. Und endlich bewährte sich im Vortrage von zwei Stücken von Chopin und Henseit Herr Wolkerling von hier als solider Clavierspieler. — Im dritten Concerte kam die Schöpfung von Haydn zur Aufführung. Vater Haydn hat das Concert nicht zu schwierige Aufgabe gestellt. Die Singakademie hatte sich des Werk denn auch bald angeeignet und sang die Chöre präcis und sicher. Herr Max Stegemann aus Hannover leistete als Solobassist ganz Vorzügliches und auch der Opernsänger Herr Kratzsch-Lietz in Hannover, den wir nun erstes Male hörten, war als Solotenor ganz an seinem Platze. Die Sopransoli sang des eben erwähnte Schwesterpaar, Frl. Marie Ulrich den Gabriel, die ältere Schwester Johanne die Eva. Die schöne frische und leicht bewegliche Stimme der Erstgenen ist für die Partie wie geschaffen. Dass der glockenreine Gesang und, nebenbei bemerkt, die anmuthige äussere Erscheinung der Sängerin, nun, da war es kein Wunder, dass die junge Dame mit Beifall überschüttet wurde, in dem sie selbst Meister Stegemann neidlos anerkennend einstimmte. Wie schade um unser musikalisches Publikum, dass uns diese tüchtige Kraft, die eben zu schöner Entwicklung gelangt, durch Hymen entführt wird! Die Eva schien an dem Abend nicht besonders disponirt, trotzdem war ihre Leistung anerkennenswerth. Interessant war es, während der Aufführung die vergnügten Gesichter der älteren Zuhörer zu beobachten. Hatten doch vielleicht sie alle in ihrer Jugend die »Schöpfung« einmal mitgesungen. Da werden denn beim Anhören liebe Erinnerungen wach gerufen, klingen die Melodien wie aus ferner Heimath an ihr Ohr und versetzen in süsse Traumerei. Wer wollte dagegen streiten, wenn dann behauptet wird, die »Schöpfung« sei doch das schönste Oratorium. Wenn Haydn's grösseren Chorwerke nicht an und für sich werth, von Zeit zu Zeit vorgeführt zu werden, so müsste man sie schon jener älteren Leute wegen, denen manches Neuere nicht recht ins Ohr hinein will, suweilen bringen. — Das vierte und letzte akademische Concert am 9. März gestaltete sich zu einer Art Jubel- und Friedensfeier. Es wurden vorgeführt die Jubel-Ouverture von Weber, der Chor aus Paulus »Wie lieblich sind die Boten, die den Frieden verkündigen«, ein Festmersch von Mendelssohn, des »Halleluja« aus dem Messias und die Cmoll-Symphonie von Beethoven. Dazwischen sang die Opernsängerin Frl. Clemens aus Cassel mit Beifall eine Arie aus »Tannhäuser« von Wagner, die »Allmacht« von Schubert und Lieder von Taubert. Die Stimme der Sängerin ist nicht gross, klingt aber angenehm und scheint sich im Ganzen mehr für den Liedervortrag zu eignen. — Ausserdem gab Hille zu wohlthätigen Kriegszwecken noch zwei Concerte, eins zu Anfang, das andere am Schlusse des Semesters, die ansehnliche Erträge lieferten. Hier wurden von der Singakademie, den vereinigten Liedertafeln, dem Orchester kleinere Sachen zu Gehör gebracht, patriotische Lieder gesungen etc. und fanden kunstgeübte Dilettanten, die hier Gottlob nicht zu den Seltenheiten gehören, Gelegenheit zu Solovorträgen, deren einige gar nicht schlecht ausfielen. — Und endlich sei noch berichtet, dass wir zweimal Gelegenheit hatten, Streichquartett spielen zu hören, das eine Mal von den Herren Kapellmeister Berghaer aus Detmold und Kammermusikern Lindner und Gebrüdern Eyertt aus Hannover, die Quartette von Haydn, Schubert und Beethoven hören liessen, das andere Mal von Künstlern aus Berlin: den Herren Schiever, Franke, Wolf und Hausmann, die Quartette von Beethoven, Haydn, Scherzo von Cherubini und Variationen von Schubert vortrugen. Die Mitglieder des ersten Quartetts waren alte, liebe Bekannte, die man immer gern sieht und hört, das zweite Quartett trat hier zum ersten Male auf und wir haben nun der neuen Bekanntschaft gefreut. Nicht nur sind die jungen Künstler technisch gens vorzüglich zusammen eingespielt, auch ihr Vortrag ist geist- und lebenvoll und von wohlthuender Frische. In ihrer Vortragsweise ist Joachim's Einfluss nicht zu verkennen. Der Primgeiger, Herr Schiever, ist ein Schüler Joachim's und Mitspieler in dessen Quartett. Er eifert seinem Meister erfolgreich nach. Herr Hausmann, der hier vor ein paar Jahren Solo spielte, hat seit der Zeit bedeutende Fortschritte gemacht und lässt hoffen, dass wir ihn, wenn er ferner so fortschreitet, demnächst unter die ersten Violoncellisten zählen dürfen. Dem trefflichen Quartett möchte ich hierdurch eine Empfehlung an das musikalische Publikum mit auf den Weg gegeben haben.

* **Hamburg.** *R.* Wir haben noch nachträglich über den Schluss des hiesigen Theaters zu berichten, mit welchem auch die Direction ihrer Stadt ihre Ehre gerettet hat. Der Director Neuhaus hat nämlich geschlossen hatte, trat Hr. Walther von Wien an seine Stelle, doch sagte uns dieser Sänger weniger zu als der vorhin Genannte. Seine Stimme ist nicht mehr frisch, und sein Tonansatz ein sogenannter Gaumenton, also ein fehlerhafter. Er trat auf in den »Hugenotten«, wurde aber nur ziemlich gut von Frl. Norden als Valentine, dahingegen von Frl. Bors als Pagen wirkungslos, von den Herren Thelen und Breitenecker recht schlecht unterstützt. Die weite Rolle war der Ritter in den »Meistersingern«, über welche oben Wagner wir unsere Ansicht schon im vorigen Berichte ausserten. Dann trat der Gast noch als Tamino in der »Zauberflöte«, als Lionel in »Martha« und als Georg Brown in der »Weissen Dame« auf, in welchen Partien sich aber der Mangel an Stimme noch fühlbarer machte. Die Leistungen unseres fest engagirten Personales in diesen drei Opern waren derartig, dass wir bieser finden, ganz darüber zu schweigen. Endlich nahm Herr Walther als Florestan im »Fidelio« Abschied, in welcher Partie er uns die Leistung seines Vorgängers in Wien, des verstorbenen Ander, nicht vergessen machen konnte. Den Fidelio sang Frl. Brand von Berlin zur gerechten Freude des Publikums, und verweisen wir auf die früheren Berichte über diese vortreffliche Sängerin. Das Rocco sang anstatt des zu unserem Bedauern nach Leipzig engerufen Herrn Ress ein Herr Fassbender recht schlecht, desgleichen Herr Thelen den Pisarro. — Am 4. Mai war nun die hier übliche Benefitvorstellung für den Cassirer, »Das Nachtlagers von Kreutzer in recht mangelhafter Darstellung, und damit schloss das Stadttheater seine Vorstellungen für diesse Winter und die Direction Ernst die übrigen für immer.

* **Oldenburg.** *S.* Mit der am 24. d. M. stattfindenden Aufführung von Schumenn's »Pilgerfahrt der Rose« und dem Vortrage mehrerer Chorlieder von Brehms und Dietrich möchte unsere heurige Concertsaison sum vollständigen und würdigen Abschlusse gelangt sein. Die vierte am 3. d. M. gegebene Quartettsoiree brachte des Beethoven'sche Trio in Es-dur, Op. 70, das kürslich erschienene Quartett in F-dur Op. 34 von L. Meinardus und das Quartett für Piano, Violine, Alt und Violoncello in As-dur Op. 26 von J. Brahms. Neu war uns das Werk von Meinardus. Längst Meister der Form, hat der Componist nicht verfehlt, in diesem Werke auch einen reichen, poetischen Inhalt zu Tage zu fordern und damit auch das grossere Publikum für seine Musa zu gewinnen. Das nicht leichte Quartett wurde von den Herren Engel, Schärnack, Schmidt und Ebert auf eine befriedigende Weise zu Gehör gebracht. Als ein echt Brahms'sches Werk, gross und gewaltig in der Conception, breit in der Anlage, kunstvoll und originell in der Durchführung, reich und inspirirend in der Entfaltung der Gedanken, neu und charakteristisch in der Instrumentirung, giebt sich dessen Op. 26 her; unter Brahms' eigenen Händen wirkte namentlich das Pianoforte auf eine tief eindringliche Weise, aber auch das Ensemble war der Art, dass jedes Instrument selbst als Begleitungsstimme so wirksamster Geltung kam. In dem dem Trio von Beethoven spielte Herr Dietrich die Pianofortepartie mit der ihm eigenthümlichen Delicatesse, Klarheit, Sauberkeit und poesievollen Hingabe, welchem Vortrage sich die Herren Engel und Ebert leicht und frei anschlossen und so ein reizendes Ensemble erwirkten.

Digitized by Google

ANZEIGER.

[86]

Neue Lieder

für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung.

Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

1. **Josephson, J. A., Der sinkende Stern.** Liedercyklus an Selma. Op. 26. 4 Thlr. 12½ Ngr.
2. **Löw, Rud., Lieder aus dem Brautstande,** gedichtet von W. Wackernagel, für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. Op. 2. 25 Ngr.
3. **Reinecke, C., 35 Kinderlieder** (Op. 37, 63, 75, 91). Neue Gesammtausgabe. Elegant cartonnirt. 4 Thlr.
4. **Reinecke, C., Sechs Lieder** für zwei weibliche Stimmen mit Pianofortebegleitung. Op. 109. 1 Thlr.
5. **Lund, Em., Fünf Gesänge** für vierstimmigen Männerchor. Op. 7. Partitur und Stimmen 1 Thlr.

[84] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Lustige Musikanten.

Gedicht von J. von Eichendorff,

für Männerchor

mit willkürlicher Begleitung von vier Hörnern

componirt von

August Walter.

Op. 18.

Partitur u. Stimmen compl. 1 Thlr. 20 Ngr. Chorstimmen à 3 Ngr.

Drei Lieder

(Gedichte von Emanuel Geibel)

für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte

componirt von

August Walter.

Op. 19.

Für Bariton oder Mezzo-Sopran. Für Tenor oder Sopran.

Preis à 17½ Ngr.

Inhalt: Nun die Schatten dunkeln. — Frühlingslied. — Wie die Stunden leise fluten.

[85] Im Verlage von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur erschien:

Portrait

von

Ludwig van Beethoven

in Kupfer gestochen von *G. Gonzenbach.* Gross Royal-Format. Preis 22½ Ngr.

Dieses Portrait entstand durch Ueberarbeitung der besten früheren Vorlagen, unter besonderer Benutzung der bei Lebzeiten des Meisters abgenommenen Gesichtsmaske; es sei hierdurch allen Verehrern des grossen Meisters bestens empfohlen.

[66] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Compositionen

von

J. Charles Eschmann.

Op. 47. **Deux Feuillets d'Album** pour le Piano. 15 Ngr.

Stimmen der Völker in Liedern.

Op. 53. **20 Schottische Volksmelodien** für das Pianoforte eingerichtet. Heft 1. 2 à 22½ Ngr.

Heft I. Nr. 1. Bonnie Dundee. Nr. 2. Benoock's o' Barley-meal. Nr. 3. The Covenanter's Tomb. Nr. 4. Lowe will find out the way. Nr. 5. Lass, what art thou? Nr. 6. The Flower o' Dunoon. Nr. 7. Bonnie wee thing. Nr. 8. The morn returns in Saffron drest. Nr. 9. The Queen Mary's farewell of France. Nr. 10. Charlie's Farewell.

Heft II. Nr. 11. My heart's in the Highlands. Nr. 12. Mill, Mill, o'. Nr. 13. The Yellow Haired Laddie. Nr. 14. A poor mitherless Wean. Nr. 15. O Cherub content. Nr. 16. The Burial of Sir John Moore. Nr. 17. The rin awa Bride. Nr. 18. Charlie is my darling. Nr. 19. Cia mar a Surra' sion fuirech. Nr. 20. Oh Megan ee.

Op. 54. **12 Französische Volksmelodien** für das Pianoforte eingerichtet. Heft 1. 2 à 20 Ngr.

Heft I. Nr. 1. La bonne aventure. Nr. 2. En revenant de Bâle ou Suisse. Nr. 3. Air de la pipe de tabac. Nr. 4. Fournissez un canal au ruisseau. Nr. 5. Eh! lon lon la Landerirette! Nr. 6. Air de la ronde du camp de Grandpré.

Heft II. Nr. 7. Une fille est un oiseau. Nr. 8. La Vivandière. Nr. 9. Ce jour-là, sous son ombrage. Nr. 10. La bruit des roulettes gâte tout. Nr. 11. La marmotte a mal au pied. Nr. 12. Epilogue. J'ai vu partout dans mes voyages.

Op. 55. **10 Englische, Schottische und Irländische Volksmelodien** für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet. Heft 1. 2 à 20 Ngr.

Heft I. Nr. 1. The rising of the lark. Welch air. Nr. 2. The heaving of the lead. Nr. 3. On a bank of Flowers. Nr. 4. The oyster girl.

Heft II. Nr. 5. The Garb of old Gaul. Nr. 6. The Coquette new moulded. Nr. 7. Ab Colin, why. Nr. 8. Gladsmuir. Nr. 9 Dirge of Sir William Wallace. Nr. 10. The Widow of Waxabam.

Op. 56. **10 Volksmelodien aus Béarn** für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet. Heft 1. 2 à 22½ Ngr.

Heft I. Nr. 1. Pla poudou truca l'ore oun m'apary d'eyma. Nr. 2. Nou, Nou, poulette, nou n'ey doulitat. Nr. 3. Moun cô tu b'as en galya. Nr. 4. Moun diü, quine souffrence. Nr. 5. Lou loung d'equere ayguette.

Heft II. Nr. 6. Bous, qu'ét bère et qu'ét jouvene. Nr. 7. Malaÿe, quoan the bÿ. Nr. 8. Jane Marie s'en ey bachada. Nr. 9 Boussigouelet, qui cantes. Nr. 10. Cruelle, nou'm en bos ayma.

Op. 57. **12 Böhmische Volksmelodien** für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet. Heft 1. 2 à 17½ Ngr.

Heft I. Nr. 1. Žalo děwče, žalo trawu. Nr. 2. Což se mně ma milá, bazká zdá! Nr. 3. Divertimento. *a.* Kaulelo se, kaulelo čerwené gahlyčko, *b.* A ga wždyčky, co mne ma hlawička poboljwa, *c.* Měls sem bolaubka. Nr. 4. Pasle pasenka páwa.

Heft II. Nr. 5. *a.* Wtom našem tadečku, *b.* Když sem busy pasala. Nr. 6. Divertimento *a.* Kde pak si, ma milá, *b.* Čj gsau to Konjčky, *c.* Chowejte mne, ma matičko, *d.* Tluču, tluču, o tam Peče.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Sgr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 31. Mai 1871. Nr. 22. VI. Jahrgang.

Inhalt: Die Pflege des Chorgesanges in Köln. — Die Nebendreiklänge und Septimenaccorde in Dur und Moll (Fortsetzung). — Eine metallene Klangscheibe (»Gong«) alter indischer Construction. — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Die Pflege des Chorgesanges in Köln.*)

Der Eindruck, welchen die erste vollständige Aufführung des Deutschen Requiems von Brahms, welche im November v. J. stattfand, hier gemacht hatte, war tiefer und nachhaltiger, als es Anfangs den Anschein hatte, und als diejenigen zu glauben geneigt waren, welche die verschiedenen Strömungen dieser musikalischen Kreise, deren Wünsche und Intentionen genauer kennen. Es bedurfte nur einer kleinen Anregung, um eine Wiederholung dieses Werkes nach einem verhältnissmässig kurzen Zeitraume zu ermöglichen. Das Comite, welches diese Angelegenheit in die Hand genommen hatte, fand bei den Mitgliedern der Vereine, welche bei der ersten Aufführung mitgewirkt hatten, das bereitwilligste Entgegenkommen, und so fand denn am Charfreitage die zweite Aufführung des Deutschen Requiems unter der Leitung Gernsheim's statt mit ebenso glücklichem Erfolge als die erste. Die Betheiligung des Publikums war grösser als man erwartet hatte, und wenn auch der Umstand, dass der Reinertrag des Concertes zu einem patriotischen Zwecke bestimmt war, hierbei nicht ganz ohne Einfluss gewesen sein mag, so würde man doch fehl greifen, wenn man hieraus alles Gewicht legen und den Kunstsinn des Publikums und dessen Interesse für ernste Compositionen unterschätzen wollte. Dieses ist überhaupt grösser und lebendiger, als man in den Kreisen zu glauben scheint, welche hier gewöhnlich als tonangebend gelten. Bemerkenswerth ist jedenfalls die Thatsache, dass ein ad hoc constituirtes Comite in einem Zeitraume von wenigen Monaten das Deutsche Requiem von Brahms zweimal zur Aufführung bringen konnte, während unsere Concertdirection vor einigen Jahren sich damit begnügte, einzelne Nummern desselben ihren Abonnenten zu Gehör zu bringen. Doch ich will für heute diese Reflexionen nicht weiter verfolgen, da ich einen anderen Punkt zu berühren habe, der hier, wie alle Einsichtigen zugestehen, zur brennenden Frage geworden ist, und in der einen oder anderen Weise zur Lösung gebracht werden muss — das ist der Verfall des Chorgesanges. Wegleugnen lässt sich dieser nicht mehr, die Thatsachen der letzten Jahre sprechen zu laut, aber ebenso sicher ist es, dass eine mit Ernst und Ausdauer durchgeführte Reform der bestehenden Vereine zu einem höchst erfreulichen Resultate führen wird. Dafür bürgt der Erfolg, den Gernsheim bei der letzten Aufführung des Deutschen Requiems von Brahms erzielt hat. Wenn ich dieselbe auch nicht als unbedingt tadellos bezeichnen kann, so liess sie doch in sehr erfreulicher Weise erkennen, dass mit unseren Kräften Vortreffliches geleistet werden kann, wenn in der ganzen Masse des Chores das Bewusstsein lebendig wird, dass eben ernste und ausdauernde Proben nöthig sind, um ein grosses Werk in allen Theilen zu erfassen, und dass erst dann, wenn dies erreicht ist, die Aufführung dem Mitwirkenden sowohl wie dem Zuhörer einen wirklichen Genuss, eine wahre Befriedigung gewährt. Nicht in dem augenblicklichen Beifalle, den ein gar oft allzu gutmüthiges Publikum den Leistungen der Mitwirkenden spendet, liegt der rechte Sporn für die weitere erfolgreiche Thätigkeit, sondern in dem lebendigen Bewusstsein jedes einzelnen Mitgliedes des Chores, dass man einem organisch festgegliederten Ganzen angehöre, in welchem jede einzelne Kraft überall und stetig mitwirken muss, wenn ein gutes Resultat erzielt werden soll. Dieses freudige Selbstbewusstsein wird aber nie erreicht werden, wenn nicht stets darauf gehalten wird, dass bei jeder Aufführung der erreichbar höchste Grad der Vollendung angestrebt wird, es wird nie erreicht werden, wenn man sich mit mittelmässiger, halbfertiger Arbeit begnügt; diese erzeugt vielmehr Lauheit und Gleichgültigkeit, und wirkt demoralisirend auf die bestehenden Vereine; die besseren Kräfte ziehen sich allmälig zurück und sehnen sich nach neuen Organisationen, während die grössere Masse in apathischer Selbstgenügsamkeit mit dem Spruche: »*in magnis sat est voluisse*« sich tröstet, und höchstens einmal mit stiller Wehmuth an die Herrlichkeit früherer Zeiten zurück denkt. Dieser ist selbst der bestgemeinte, in die vorsichtigsten Ausdrücke eingekleidete Tadel unangenehm; der Schlummernde ist nicht gern gestört und nur allzu geneigt, Jedem, der ihn zu neuer Thätigkeit anspornen möchte, zuzurufen: »Du bist's, der Israel verwirrte. Auf diesem Standpunkte sind wir ungefähr angekommen, und es ist hohe Zeit, dass

*) Die hier zur Sprache gebrachten Verhältnisse und Uebelstände sind fast in allen grösseren Städten vorhanden und müssen überall da zu Tage treten, wo die Leitung der gemischten (wesentlich aus Instrumentalmusik bestehenden) Concerte und der Chorgesangvereine in einer und derselben Hand ist. Eine Ausnutzung der Chorkräfte für stille Concertzwecke und eine Vernachlässigung der gesanglichen Ausbildung derselben ist die unausbleibliche Folge davon. So wie die Sachen jetzt liegen, würde der nächste Schritt zum Besseren darin bestehen, dass die Vereine sich von aller Mitwirkung in unseren philharmonischen Concerten grundsätzlich lossagten und ganz auf die eigenen Füsse stellten. Ein gelegentliches Zusammenwirken für besondere Zwecke ist dadurch nicht ausgeschlossen.
D. Red.

Digitized by Google

nun den Grund des Uebels zu erkennen und zu beseitigen sucht. Hierzu Anregung zu geben ist der Zweck der folgenden Bemerkungen. —

Was zunächst unseren Concertchor betrifft, so stehen die Anforderungen, welche an denselben gestellt werden, nicht in dem richtigen Verhältnisse zu seiner wirklichen Leistungsfähigkeit; eine Ueberbürdung desselben ist nicht zu bestreiten, und die nothwendige Folge davon ist, dass in sehr vielen Fällen die Aufführungen nur noch höchst oberflächlichen Proben stattfinden müssen. Die Zahl der Abonnements-Concerte beträgt zehn, und vertheilt sich auf die Zeit von Ende October bis gegen Ostern, also auf ungefähr sechs Monate, so dass zwischen einigen Concerten ein Zeitraum von zwei Wochen liegt, während für die übrigen meistens mit Rücksicht auf äussere Verhältnisse, und nur höchst selten wegen der für ein grösseres Werk etwa erforderlichen grösseren Zahl von Proben der Zwischenraum weiter ausgedehnt wird. Regelmässig findet nun jede Woche nur eine Probe statt, zu denen dann noch für jedes Concert eine Generalprobe und hin und wieder einmal eine Extraprobe kommt. Die Zahl der Proben während der Concertsaison beträgt demnach ausschliesslich der Generalproben etwa fünfundzwanzig. Hierzu kommen allerdings noch die Proben, welche gewöhnlich während der Monate August und September abgehalten werden, die aber, da ihr Besuch aus leicht erklärlichen Gründen nicht regelmässig ist, nicht von grosser Bedeutung sind. Nun ist es hier üblich, dass in jedem Concerte die Mitwirkung des Chores beansprucht wird; drei oder vier Concerte sind gewöhnlich für grössere Werke bestimmt, während in den übrigen Concerten dem Chore nur Compositionen kleineren Umfanges zugewiesen werden. Jedenfalls ist das Pensum, welches der Concert-Chor zu absolviren hat, so bedeutend, dass dies mit glücklichem Erfolge nur dann gelingen könnte, wenn alle Mitglieder so vorgebildet und geschult wären, dass man ihre Leistungsfähigkeit als einen ganz bestimmten und zuverlässigen Factor in Rechnung ziehen könnte. Leider ist das nicht der Fall; die Vorbildung der einzelnen Mitglieder des Concertchores ist eine sehr ungleiche, und das kann nicht anders sein, so lange äussere Rücksichten auf die Zulassung neuer Mitglieder einen oft nicht geringen Einfluss ausüben. Es gilt nun zwar die Mitgliedschaft bei einem der hier bestehenden Gesangvereine als unerlässliche Bedingung für die Zulassung zum Concertchore, so dass man also diese Gesangvereine gewissermaassen als Vorschule für den Concertchor betrachten könnte, und man könnte also die Frage aufwerfen, ob und in wie weit dieselben diese Aufgabe erfüllen. — Ob dieselben die Suzeränetät des Concertchores formell anerkennen und die Verantwortung für dessen Leistungen übernehmen wollen oder nicht, ist im Grunde genommen eine ziemlich gleichgültige Frage. Da dieselben aber nur verhältnissmässig selten als selbständige Vereine an die Oeffentlichkeit treten, so wird sich ein fester Maassstab für ihre Leistungen kaum finden lassen, und man kann sich über Unbilligkeit kaum beklagen, wenn von den Leistungen des Concertchores Rückschlüsse gemacht werden auf die Thätigkeit der einzelnen Gesangvereine, von denen hier die beiden grösseren, der Städtische Gesangverein und die Singakademie hauptsächlich in Betracht kommen, da der »Bach-Verein«, dessen Stellung nicht ganz sicher zu sein scheint, bisher noch keinen nachhaltigen Einfluss gewinnen konnte. —

Einen Einblick in die Thätigkeit der genannten beiden Vereine, welche wöchentlich eine Versammlung halten, gestattet uns nun der Ortsgebrauch, demzufolge jede Versammlung derselben durch die Zeitungen angekündigt wird und zwar mit specieller Bezeichnung der Compositionen, welche an dem betreffenden Abend studirt werden sollen. Wer nun die Uebersicht dieser Compositionen genauer betrachtet, der kann die Thätigkeit der Vereine kaum anders als ungünstig beurtheilen. Als Probe mag die Uebersicht der nach den Zeitungs-Annoncen zusammengestellten Compositionen dienen, welche der Städtische Gesang-Verein während der beiden ersten Monate des Jahres 1870 gesungen hat:

4. Januar.	Deutsches Requiem von Brahms.	
11.	–	Mirjam's Siegessang von Schubert; Palmsonntagmorgen von Hiller; Chöre aus dem Deutschen Requiem von Brahms.
18.	–	Chöre der Priesterinnen aus der Vestalin von Spontini: »O weint um sie« von Hiller; Te Deum von Händel.
25.	–	Te Deum von Händel; Lieder für Altsolo und Chor von Mendelssohn; Chöre aus dem Deutschen Requiem von Brahms.
8. Februar.		Te Deum von Händel; Lorlei-Finale von Mendelssohn.
15.	–	Alceste von Gluck.
22.	–	Elias von Mendelssohn. —

Es bedarf nun wohl kaum einer näheren Auseinandersetzung, dass bei dieser grossen Mannigfaltigkeit der Compositionen, in deren Aufeinanderfolge kein festes Princip, kein bestimmtes Ziel zu erkennen ist, von einem ernstlichen Studium des Chores nicht die Rede sein kann. Oder meint man denn wirklich in drei Proben, deren Dauer im günstigsten Falle kaum anderthalb Stunden erreicht, das Te Deum von Händel studiren und ausserdem in denselben drei Proben noch Chöre aus der Vestalin von Spontini, einen Chor von Hiller, Lieder und Lorlei-Finale von Mendelssohn und Chöre aus dem Deutschen Requiem von Brahms absolviren zu können, selbst wenn diese letzteren auch nur als Repetitionen im eigentlichsten Sinne des Wortes gelten sollen? Befördert man nicht durch dieses ziellose Nippen an allen möglichen grossen und kleinen Compositionen gerade die allerschlimmste und verderblichste Seite des Dilettantismus, die Selbstgenügsamkeit, die sich am Halbfertigen ergötzt, und für wirkliche Vollendung keinen Sinn und kein Verständniss hat, und in eiteler Ueberhebung meint, die höchste Höhe der Kunst erreicht zu haben, wenn einmal ein Chor ohne Unfall zu Ende gebracht wird! Gerade diese behagliche Selbstgenügsamkeit, die das Halbfertige als künstlerische Vollendung hinnimmt, ist der hervorstechendste Zug unseres musikalischen Lebens, und leider hat sich dieser Zug in den letzten zehn Jahren immer stärker und prägnanter ausgebildet. Hiermit im Zusammenhange steht auch die Scheu, welche man hier vor dem A capella-Gesange empfindet, hauptsächlich weil man seine Unsicherheit fühlt. Vom A capella-Gesange ist in Köln überhaupt kaum die Rede, höchstens könnte man sich darauf berufen, dass hin und wieder einmal ein paar mehrstimmige Lieder von Hauptmann, Hiller, Mendelssohn u. A. gesungen werden, und das kann denn doch kaum in die Waagschale fallen. Gerade in der vollständigen Vernachlässigung des unbegleiteten Gesanges liegt der Grund des Uebels, gerade das hat den Verfall des Chorgesanges herbeigeführt, und alle Versuche, den Chorgesang durch bessere Organisation der Vereine zu heben, werden erfolglos bleiben, so lange der A capella-Gesang nicht die gebührende Rücksicht findet. Denn nur dann gewinnen alle Mitglieder die unerlässliche Selbständigkeit und Festigkeit, ohne welche eine saubere

Digitized by Google

Ausführung überhaupt unmöglich ist; erst dann wird es ihnen zum Bewusstsein kommen, wie wenig tadellos unsere bisherigen sogenannten guten Aufführungen gewesen sind. — Will man den Chorgesang wirklich heben, dann fange man damit in den einzelnen Vereinen an, statt des bisher üblichen, buntscheckigen und planlosen Programmes, eine verständige, den wirklichen Kräften der Vereine entsprechende, und auf deren Weiterbildung berechnete Auswahl der zu studirenden Compositionen zu treffen, und halte darauf, dass diese gründlich studirt und nicht blos oberflächlich abgesungen werden. Unserer Concertdirection kann man aber nichts dringender empfehlen, als die Ansprüche an den Chor in quantitativer Hinsicht zu ermässigen, in qualitativer dagegen zu erhöhen. Dieselbe wird sich früher oder später denn doch wohl dazu entschliessen müssen, entweder von der Mitwirkung des Chores für vier oder fünf Concerte Abstand zu nehmen, um demselben mehr Zeit zur Vorbereitung für die übrigen zu gestatten, oder die Zahl der Abonnements-Concerte entsprechend zu vermindern, wenn man meint den ersteren Ausweg nicht wählen zu können.

Köln. *R.*

Die Nebendreiklänge und Septimenaccorde in Dur und Moll.

(Wilh. Rischbieter.)

(Fortsetzung.)

Wenn wir (was wir im Vorstehenden nachzuweisen versucht haben) die sogenannten Nebendreiklänge *a-C-e* (*C* : VI) und *e-G-h* (*C* : III) als Accorde ansehen müssen, die, streng genommen, nicht der C-Durtonart angehören, so können demnach in dieser, wie auch in jeder anderen Durtonart, die Grundtöne der Hauptdreiklänge niemals als Terzen und die Terzen derselben niemals als Grundtöne oder Quinten erscheinen. Als totale Ergänzung dieser Mängel haben wir die Molltonarten, als partielle den Molldreiklang anzusehen.

Die in Hauptmann's »Natur der Harmonik« stehenden Abschnitte: »Molldreiklang« und »Molltonart«, setzen wir als bekannt voraus, wollen aber hiersuf bezüglich noch Einiges bemerken.

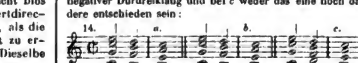
Hauptmann sagt, die Molltonart könne, wie die Durtonart, nur von dem positiven Dreiklangsbegriffe ausgehend, ihre Bestimmungen geltend machen, und es müsse daher der Mollaccord, als geleugneter Duraccord, diesen selbst, dessen Negation er ist, erst wirklich voraussetzen; das etwas Wirkliches nicht vom Negativen ohne positive Voraussetzung ausgehen kann.

Wenn dies wahr ist (und es ist wahr), dann haben wir den Molldreiklang aber immer und nicht nur dann und wann für einen negativen Durdreiklang anzusehen, gleichviel, ob er in völlig tonischer Bedeutung erscheint oder nicht. Ist er aber auf jeden Fall ein verneinender Duraccord, so kann derselbe nur tonischer oder Unterdominant-Accord sein und somit wären z. B. die Nebendreiklänge *d-F-a*, *a-C-e*, *e-G-h* und alle derartigen in Wirklichkeit nicht vorhanden, was, unserer Ansicht nach, auch der Fall ist.

Hauptmann erkennt diese Nebendreiklänge an, bemerkt aber, dass ein solcher Dreiklang von Molliaccorden keineswegs dem Begriffe einer Mollionart entspräche; was allerdings wahr ist. Eine solche Reihe von Molliaccorden, sagt Hauptmann ferner, würde immer nur als das Ergebniss der Duraccordreihe erscheinen.

Dies ist auch insofern richtig, als in je zwei quintverwandten Dreiklängen die Bestandtheile eines Molliaccordes enthalten sind und enthalten sein müssen; denn im Molldreiklange finden wir dieselben Intervalle, die im Durdreiklange enthalten sind: ein grosses und kleines Terzintervall.

Da nun aber der Dreiklang *a-C-e* (*C* : VI) identisch ist mit *A-c-E* (*a* : I oder *e* : IV), so müsste er für diejenigen, welche diesen Molliaccord als Nebendreiklang der C-durtonart gelten lassen und ihn nur dann, wenn er in völlig tonischer Bedeutung auftritt, als geleugneten E-Durdreiklang auffassen, für diejenigen müsste er, wie gesagt, bei *a* im folgenden Beispiele nur ein Ergebniss des C- und F-Durdreiklanges, bei *b* ein negativer Durdreiklang und bei *c* weder das eine noch das andere entschieden sein:



Diese verschiedenen Auffassungen des Molldreiklanges halten wir, wie schon bemerkt, für unlogisch. Denn wie der Grundton eines Durdreiklanges durch sein Haben einer Terz und Quinte immer etwas Positives bleibt, so muss auch der Mollaccord entweder immer oder niemals als verneinender Duraccord aufgefasst werden. Es braucht allerdings der positive Dreiklang, aus dessen Negation der Molldreiklang hervorgegangen, diesem nicht voranzugehen, ja nicht einmal zu folgen; aber einen nicht sehr günstigen (auch wohl unter Umständen schlechten) Eindruck wird der Molldreiklang immer dann hervorbringen, wenn der ihm vorausgehende Accord gar zu sehr im Widerspruche mit dem, dem Molldreiklange als positiv vorausgesetzten (Dur-) Dreiklange steht. —

Das Zweiheits-System der Molltonart kann wie das der Durtonart, nur aus einer Verbindung der beiden Dominantdreiklänge hervorgehen. In der A-Molltonart stellt sich demnach das System der Dissonanz auf folgende Weise dar:

E gis HD f A, und enthält, wie ersichtlich, die Dissonanzaccorde *E-gis-HD*, *gis-HD-f* und *HD-f-A*. Lassen wir bei den letzten beiden dieser »Dreiklänge« der absoluten Dissonanz«, die wir in Wirklichkeit als Septimenaccorde vernehmen, die Töne *f* und *A* fort, so erhalten wir die verminderten Dreiklänge *gis-h D* und *H D-f*, die uns als Bestandtheile der A-Molltonart eben so bekannt sind, wie obige drei Septimenaccorde.

Bei Besprechung der Septimenaccorde *G-h-D F*, *h-D F-a* und *D F-a-C* machten wir darauf aufmerksam, dass wir diese Accorde als von unten nach oben gebildet anzufassen hätten, indem das System *G h DF a C* gleich dem Systeme *F a C e G h D* aus einer Verbindung positiver Dreiklänge besteht. Nun ist aber das Dissonanzsystem *E gis HD f A* aus der Verbindung eines positiven (*E-gis-H*) und negativen (*D f A*) Dreiklanges hervorgegangen, und könnte dieser Umstand den Leser vielleicht zu dem Glauben veranlassen, die Dissonanzdreiklänge *E-gis-HD*, *gis-HD-f* und *HD-f-A* wären als Accorde aufzufassen, die, gleich den negativen Dreiklängen *A-c-E* und *D-f-A* aus einer Rückwärtsbildung entstanden. Diese Auffassung wäre aber deshalb falsch, weil im Systeme *E gis HD f A* der positive Dreiklang *E-gis-H* unten, und der negative Dreiklang *D-f-A* oben zu stehen kommt. Im einheitlichen System der A-Molltonart findet, wie uns bekannt, das Gegentheil statt. —

Die Molltonart geht, wie der einzelne Molldreiklang, den wir als einen umgekehrten Durdreiklang aufzufassen haben, aus einer Rückwärtsbildung hervor. Wenn sich dabe. im einheitlichen C-Ldrtonartsysteme die Dreiklänge *F-a-C* und *C-e-G* mit den positiven Terzen *e* und *h* verbinden können, wodurch die Nebenseptimenaccorde *F-a-C-e* und *C-e-G-h* entstehen, so können sich, und zwar ganz folgerichtiger Weise, im einheitlichen A-Molltonartsysteme die Dreiklänge *A-c-E* und *E-gis-H* mit den negativen Terzen *f* und *c* verbinden, woraus die Sep-

Digitized by Google

timenaccorde *f–A–c–E* und *c–E–gis–H* hervorgehen. Findet dort (in Dur) ein Uebergreifen nach oben, so findet hier ein Uebergreifen nach unten statt. Dort tritt zu dem Unterdominantdreiklange, hier zu dem Oberdominantdreiklange die tonische Terz. Dort tritt ferner zu dem tonischen Dreiklange die Oberdominant-, hier die Unterdominantterz.

Die Entstehung der fünf Septimenaccorde *E–gis–H–D*, *gis–HD–f*, *H–D–f–A*, *c–E–gis–H* und *f–A–c–E* lässt es nun wohl auch gerechtfertigt erscheinen, wenn wir sie in derselben Weise classificiren, wie wir die fünf Septimenaccorde der C-Durtonart classificirt haben. Die ersten drei gehören demnach zu den Haupt-, die übrigen beiden zu den Nebenseptimenaccorden. Diese letzten zeigen sich, im Vergleiche zu den ersten, auch weniger urwüchsig, als jene: es sind, gleich den Septimenaccorden in Dur, Gestalten der Reflexion, deren Dasein aber dessen ungeachtet, wie auch das der Septimenaccorde $C : I_7$—IV_7 ein durch Vernunft und Natur begründetes ist.

Die Nebenseptimenaccorde in Moll entstehen, wie uns bekannt, durch ein Uebergreifen nach unten, die in Dur durch ein solches nach oben; daher kommt es nicht nur, dass die ersteren auf anderen Leitertönen zu stehen kommen, als die letzteren, sondern auch, dass der eine der Nebenseptimenaccorde in Moll (*f–A–c–E* identisch ist mit einem derselben in Dur (*F–a–C–e*).

Wenn wir nun bei dem Septimenaccorde $a : VI_7$ die Septime (*g*) weglassen, so ist dieses Verfahren, von unserem theoretischen Standpunkte aus, gleichzusetzen dem, dass wir bei dem Accorde $C : IV_7$ den Grundton weglassen; denn jener bildet sich, um es noch einmal zu wiederholen, von oben nach unten, dieser von unten nach oben. Bei diesem Verfahren bleibt dort der Durdreiklang *f–A–c*, hier der Molldreiklang *a–C–e* übrig; und wie der letztgenannte Accord (*C* : VI) dadurch ein wohlklingender wird, dass er sich in den meisten Fällen zwangios in *A–c–E* (oder *A–C–e* [*G* : II]) umwandeln kann, so wird sich auch der Dreiklang *f–A–c* (*a* : VI), da ihm Nichts im Wege steht, sich in *F–a–C* umzuwandeln, als wohlklingender Accord vernehmen lassen.

Ein näherer Vergleich der Nebendreiklänge *C* : VI und *a* : VI zeigt uns, dass jener aus zwei Intervallen des tonischen und ein Intervall des Unterdominantdreiklanges, dieser aus einem Intervall des ersteren und zwei Intervallen des letzteren Hauptdreiklanges zusammengesetzt ist. Dieser Umstand könnte möglicher Weise Veranlassung zu der Frage werden, ob bei dem Dreiklange *a* : VI der Ton *f*, um sich als Grundton eines consonirenden Dreiklangs geltend machen zu können, es wirklich nöthig habe, sich in *F* umzuwandeln, da er nicht, wie der Ton *a* bei dem Dreiklange *a–C–e*, vereinzelt dastehe. Hierauf wäre zu antworten, dass das negative Terzintervall *f–A*, ohne Vorhandensein des Tones *D*, nicht als negatives, sondern als positives Terzintervall vernommen wird, d. h. dass wir beim Hören der Töne *f* und *A*, namentlich mit Hinzunahme des Tones *c*, *f* nicht als negative Terz, sondern als positiven Grundton vernehmen.

Bei einem Molldreiklange ist allerdings die Terz und Quinte (den tiefsten Ton dieses Dreiklanges als Grundton genommen) von grösserer Bedeutung, als bei einem Durdreiklange; denn dort bilden sie ein grosses, hier ein kleines Terzintervall. Hierin liegt aber deshalb auch der Umstand begründet, dass sich der Septimenaccord *a* : VI_7 nicht in *C* : IV_7 umzuwandeln hat, um als wohlklingender Accord vernommen zu werden. Im Accorde *f–A–c–E* ist, vermöge seiner Septime, der tonische A-Molldreiklang vollständig enthalten, und findet bei diesem Septimenaccorde desshalb nicht, wie bei dem Dreiklange *f–A–c* eine Umwandlung der Töne *A* und *c* in *a* und *C* statt; wozu auch wohl der Umstand mit beiträgt, dass dieser Accord, wie alle Septimenaccorde, ein dissonanter ist.

Es giebt viele Erscheinungen in der Kunst, deren Existenzberechtigung wir wohl fühlen, aber nicht bis zur Evidenz nachweisen können. Die kritische Untersuchung derselben wird immer ein Etwas übrig lassen, was unaussprechbar ist und auch wohl bleiben muss. So wird auch andererseits ein noch tiefer eingehender Vergleich der Septimenaccorde *F–a–C–e* und *f–A–c–E*, von deren Berechtigung ihres Vorhandenseins wir überzeugt sind, uns dahin führen, dass wir dem ersten dieser Septimenaccorde eine grössere Berechtigung seines Daseins zuerkennen müssen, als dem zweiten, und doch wird sich der erste leichter in den zweiten, als der zweite in den ersten umwandeln. —

Der Septimenaccord *c–E–gis–H* ist, vermöge seiner übermässigen Quinte, charakteristischer für die A-Molltonart, als der Septimenaccord *f–A–c–E*: er ist nicht, wie der letztgenannte, identisch mit einem der C-Durtonart angehörenden. Lassen wir bei *c–E–gis–H*, wie bei dem vorigen, die Septime fort, so erhalten wir den übermässigen Dreiklang *c–E–gis*.

Die Existenzberechtigung dieses Accordes lässt sich durch zweierlei Umstände begründen: erstens ist er dadurch entstanden, dass die Quinte eines Durdreiklanges [*c,–E–gis'–H*] und nicht, wie bei dem Dreiklange *f–A–c*, der negative Grundton eines Molldreiklanges [*f,–A–c'–E*] weggelassen worden ist; und zweitens ist das die A-Molltonart charakterisirende Intervall *c–gis* in diesem Accorde noch enthalten.

(Schluss folgt.)

Eine metallene Klangscheibe („Gong") alter indischer Construction.

In der Sitzung der mathematisch-physikalischen Classe der Akademie der Wissenschaften zu München legte Herr Hermann von Schlagintweit-Sakünlünski neben einer Wasseruhr auch eine metallene Klangscheibe alter indischer Construction vor, wie sie heute noch im Gebrauche ist ohne Veränderung der ursprünglichen Einfachheit ihrer Formen. Da Fétis in seiner »Histoire générale de la musique« der Gongs nur vorübergehend Erwähnung thut,*) so lassen wir die Beschreibung derselben hier folgen.**)

»Die vorliegende Klangscheibe ist ein indischer Gong. Das Wort »Gong« ist das Sanskrit »ghantâ« bedeutend »Glocke, Lärmscheibe« — das sich jetzt im gewöhnlichen Hindostâni in »gong« verändert hat. — Der Gong dient zum Anschlagen der Stunde; auch Beseh, Beginn der Essenszeit etc. wird damit signalisirt. Anwendung desselben im Cultus, was das ältere ist, besteht noch jetzt in den Tempeln der Hindûs und der Buddhisten fort.

Der Gong in seiner ursprünglichen und einfachsten Form ist ein flache runde Platte aus messingähnlichem Metalle. Auch der hier vorgelegte ist ein solcher; seine Dimensionen sind: Durchmesser der Platte 20,5 Centimeter, mittlere Dicke desselben 0,46 Centimeter. Durch ein Loch nahe dem Rande wird eine Schnur zum Aufhängen gezogen. Die Analyse des Metalles ergab Kupfer als Hauptbestandtheil, Zinn in geringerer Menge, Zink in sehr geringer, Eisen in Spuren. Etwas abweichend von dieser ganz einfachen Gestalt entstanden später Scheiben mit halbkugelförmigen Hervorragungen, den Cimbeln ähnlich; solche haben jetzt gewöhnlich noch einen Metallansatz rings um den Rand, der nach der Seite, wo die Höhlung liegt, sich fortsetzt. Der Ansatz ist bisweilen cylindrisch, häufiger conisch, etwas verengt. Diese Form ist in China die gewöhn-

*) In Vol. II, S. 374—381, wo er den reichen Vorrath indischer musikalischer Instrumente, welche aus dem Museum des India Office zu London in der Pariser Ausstellung 1866 aufgestellt waren, beschreibt.

**) Sieba Sitzungsberichte 1871, II Classe S. 132—135, mit lithographirter Abbildung.

Digitized by Google

liche und hat sich im Archipel und in Südindien verbreitet. Nach China kam der Gong wohl mit der Einführung des Buddhismus; Tantan, vulgär Tamtam, Tömtom, das man bisweilen als chinesische Bezeichnung des Gong nennen hört, ist ursprünglich nicht chinesisch, sondern ein Bengali-Wort und heisst in diesem Theile von Indien »Trommel mit Fell« im Gegensatze zu Metallinstrumenten. Aber im südlichen Indien und im indo-chinesischen Gebiete wird gegenwärtig Tantan und seine localen Variationen allerdings für »Lärminstrumente« jeder Art gebraucht. Bei den Malayen finden sich auch Gongs, die nur Segmente von hohlen Kegeln sind, also nur dem conischen Ansatze (ohne schliessende Platte) entsprechen. Aus Siam war ein anderer auf der Pariser Ausstellung, der aussah wie ein alter Matrosenhut aus Metall. Zugleich mit der Veränderung der Form ist das Verhältniss zwischen Kupfer und Zinn ein sehr verschiedenes. In Gongs aus Siám in China soll auch Silber vorkommen. Im östlichen Himalaya und in Tibet sieht man oft statt des Metalls unerwartete Substitute aus Holz. In Sikkim bekam ich sogar einen Gong, welcher die obere Knochendecke einer Schildkröte ist; die Fläche ist roth bestrichen, und hat schwarze Felder, schachbrettartig mit hellen wechselnd, längs dem Rande. Ganz davon verschieden sind Formen von Gongs, die in Nepál, auch in Bérma und seinen östlichen Nachbarstaaten vorkommen. Sie sind theils hohlen Heilkugeln ähnlich, oder sie haben die Gestalt unserer Glocken, aber es fehlt der in der Mitte herabhängende Schwengel. Gongs in Glockenform haben stets viel tieferen, auch viel kräftigeren Klang als jene in einfacher Plattenform; solche, die beckenförmig erweitert und mit Rand versehen sind, schallen bei geböriger Grösse gleichfalls sehr laut.

Zum Tönen werden die Gongs, von welcher Art sie seien, durch Anschlagen mittels eines Holzschlegels gebracht, der einen mit Baumwollstoff umwickelten Knopf hat. Die Gongs haben meist, ähnlich den Becken und Cimellen in unseren Orchestern, einen schwirrenden Klang; gewöhnlich sind sie angenehm zu hören, aber ihre Schallwellen, die zwar periodisch sich folgen und gleichartig gestaltet sind, enthehren der bestimmten Höhe des Klanges »des Tones«. Dessen ungeachtet haben alle solche Gongs, wenn ihr Klang voll und lange nachhaltend ist, ebenso wie die Cimellen bei uns und im Oriente, einen sehr hohen Werth. Es ist nicht nur schwierig, eine möglichst homogene Composition des Metalles zu erhalten; auch das Bearbeiten der Masse, um ihr regelmässige Form und genügende Grösse zu geben, ist sehr umständlich. Ungeachtet der Sprödigkeit messingähnlichen Metalls sieht man die Gongs meist auch gebämmert, was dem Giesseu allein, selbst wenn nachträglich noch gefeilt wird, vorzuziehen ist. Die Möglichkeit solcher Bearbeitung soll vor allem mit einer für die ganze Masse recht gleichmässig schnellen Abkühlung beim Giessen zusammenhängen; Dicke und Substanz der Gussform hat dabei viel Einfluss. Für die messingähnlichen Compositionen der Gongs wird im Orieute allgemein angenommen, dass rasches Abkühlen sehr förderlich ist für den Klang. Es geschieht oft, dass ein der Form nach fertiges Instrument nochmals erhitzt und in Wasser getaucht wird. Gongs mit bestimmtem »Tone« waren vor unseren Reisen weder in Berichten über Indien oder die benachbarten Gebiete irgend erwähnt, noch waren solche auf den letzten Ausstellungen zu London und zu Paris vorgekommen. Wahrscheinlich ist die geringe Anzahl der »heilig-tönenden« seit alter Zeit mit dem Hindu-Cultus enge verbunden, und war so in den schwer zugänglichen Tempeln der Beobachtung entzogen geblieben. In Nepál, wo ungeachtet der oft zerstörend auftretenden Górkhas manches des Altindischen in Cultusformen und in Sanskrit-Literatur sich erhalten hat, gelang es mir auch den hier vorliegenden Gong*) mir zu

*) Cat. Seite 344 Nr. 440.

verschaffen, der früher in einem Tempel der alten Stadt Patn sich befunden hatte.

Die Abbildung, eine photographische Aufnahme in Druck, zeigt sehr deutlich die Bearbeitung der Grösse und Form durch die wellenförmig gehämmerte Gestalt der Oberfläche, sowie durch die concentrischen Striche des Abbebens von Masse rings um den Rand dieses Gongs. Die bestimmte Höhe seines Tones war mir sogleich auffallend; bei näherer Untersuchung bestätigte sich, dass derselbe unserer diatonischen Scala angehört und zwar dass er identisch mit jenem »a« derselben in der alten Stimmung ist, bei dem die Zahl der Schwingungen 440 in der Secunde beträgt. (Für das »a« der neuen Pariser Stimmung ist die Zahl der Schwingungen 437,5.) Die Tonhöhe dieses Gongs wurde sowohl durch unmittelbaren Vergleich mit einer Stimmgabel von 440 Schwingungen als auch durch Anwendung einer Violine geprüft. Die Untersuchung mit der Violine wurde letzten Sommer bei der Bearbeitung der Sammlungen auf Jägarshurg vorgenommen. Zuerst liess ich die Saitenstimmung nach einer Stimmgabel ausführen, dann wurde die »a«-Saite nachgelassen und neu nach dem Gong gestimmt. Auch jetzt klangen mehrere harmonische Obertöne der übrigen Saiten mit, ganz wie die Untersuchungen von Helmholtz*) es erwarten liessen, wenn die nach dem Gong vorgenommene Stimmung genau wieder das frühere »a« geworden war. Sehr deutlich hörten wir das Mittönen der Terz, der Quinte und der Octave, auch ohne Anwendung des Helmholtz'schen Resonators. Die Untersuchungen über die Geschichte der Musik in Indien haben ergeben, dass die diatonische Scala, die Reihe von 7 Noten aus genauen und aus grossen halben Tönen besteheud, in Indien sehr hohes Alter habe.**) Nach dem Eindringen der semilischen Anhänger des Islám hatten sich mit dem Verschwinden der altindischen Sprache bald auch die alten Auffassungen der Musik geändert. Der alte Svar***), das heisst »der Ton« vorzugsweise, ist unser oben angeführtes »a« als Grund- und Haupt-Ton gewesen. Der normale Gong entspricht daher nach der Qualität des Tones unserer Stimmgabel; durch die Einfachheit der Form sind auch alle Exemplare, wie hier sich zeigt, vortrefflich gegen Veränderung des Tones geschützt. Die Uebereinstimmung ist eine so vollkommene, dass sie keine zufällige sein kann. †) — Für die Beurtheilung der Verbindung der musikalischen Verhältnisse Europas, in Zeit und Form, mit jenen der alten arischen Völker im Osten dürfte es nicht ohne Bedeutung sein, dass nun durch factische Probe die Identität des Grundtones auch an einem Objecte des Brahman-Cultus††) bestätigt ist. — Die Zahl der unter

*) Lehre von den Tonempfindungen, 3. Aufl. Braunschweig 1870.

**) Die erste ausführliche Abhandlung über die indische Musik mit Berücksichtigung der Daten in Sanskritsprache ist jene von W. Jones: »On the musical modes of the Hindus«. Asiatic Res. vol. III 1799.

P. von Bohlen in seinem Werke »Das alte Indien« Bd. II S. 495 nennt die diatonische Scala constatirend zum mindesten mit den Hymnen des Samaveda, im 8. Jahrh. nach Chr. Er spricht dort auch über Verbreitung dieses Systemes gegen Westen durch die Araber und Perser.

***) Noch im gegenwärtigen Hindostani heisst »Svar« Ton, Stimme, Vocal. Als specifische Bezeichnungen für das »a« im Sanskrit nennt Ambros »Sadja« oder »Sarja«.

†) Wir müssen sie doch so lange noch als blos zufällige annehmen, bis weitere Untersuchungen die vollkommene Uebereinstimmung ergeben haben. *D. Red.*

††) Unter den Musikinstrumenten, die in Indien jetzt zu gewöhnlichen Aufführungen gebraucht werden, sind es die Blasinstrumente von Holz oder Bleeh, weniger die metallischen Schlaginstrumente, welche das »a« als Grundton erkennen lassen; die Londoner Ausstellung von 1854 hatte viel Material zu vergleichender Untersuchung geboten. Hector Berlioz, Mitglied der Jury für musikalische Instrumente, erwähnt dabei in seinen »Soirées de l'orchestre« auch des einfachen hoboe-ähnlichen Blasinstrumentes, aus Holz, das our aloee Ton giebt, und zwar ein »a«. Dieses sah er einige Jahre vorher in

Digitized by Google

sich verschiedenen ursprünglich indischen Musikinstrumente*) kann auf 40 bis 45 geschätzt werden, wenn man dabei auch jene einschliesst, die mit dem Buddhismus nach Tibet kamen und dort, mehr oder weniger verändert, noch fortbestehen. **) — Die Musik in Tibet ist stets langsam und tieftönend; sehr melodisch ist sie nicht, aber jedenfalls weit besser als die gegenwärtige Musik in Indien. Was man in Indien zu hören bekommt, ist sehr unbefriedigend, gewöhnlich unklar sich fortschleppend, häufig sehr lärmend. Letzteres gilt am meisten von den Aufführungen der Mussälmäns. — Die Kunst der alten Zeit mag analog der hohen Ausbildung der Sanskritsprache viel besser gewesen sein. Jedenfalls verdient die frühe physikalisch richtige Beurtheilung der akustischen Verhältnisse volle Anerkennung.«

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **Wien**, 1. Mai. *F. P.* Das Concert, welches Herr D. Popper am 30. April im kleinen Musikvereinssaale veranstaltete, war so interessant und hatte einen so glänzenden Verlauf, dass es wohl verdient, auch in diesen Blättern, die nur Raum für die wichtigsten musikalischen Geschehnisse bieten, wenigstens in Kürze besprochen zu werden. Das Programm wies lauter neue, oder doch höchst selten gespielte, meist sehr werthvolle Tonwerke auf, und die Ausführung war eine solche, wie man sie nur von den vortrefflichsten Künstlern hören, und auch von diesen nur zu besonders glücklichen Stunden, zu erleben Gelegenheit hat. Der Anfang wurde gemacht mit Rubinstein's Sonate in D Op. 18 für Clavier und Cello, ein Werk, das, abgesehen von einigen Masslosigkeiten, die bei Rubinstein nie ganz fehlen, einen bedeutenden Kunstwerth hat, und das durch das wahrhaft imposante Spiel des Herrn Ant. Door und des Concertgebers zu stürmischen Beifall hinriss. Es folgte ein Lied »Der Engels, gedichtet und componirt von Rich. Wagner, in seiner Art ganz vortrefflich, und die Lenau'sche Ballade »Die drei Zigeuner«, von Bernh. Scholz mit Benutzung ungarischer Motive geschickt und effectvoll gearbeitet; Herr Schmidtler, der Sänger mit wenig Stimme aber mit tiefer Empfindung und Intelligenz, sang diese und noch drei andere interessante Lieder von dem Concertgeber, und verstand es, für die ganz unbekannten Werke lebhafte Theilnahme zu erwecken. Herr Popper spielte nun ein ernst gehaltenes »Vater unser« von E. v. Urach, einem hier noch nie genannten Componisten aus Prag (?) und die wundervolle Arie aus der D dur-Suite von Seb. Bach, und zwar Bendes mit Harmoniumbegleitung. Der Vortrag dieser beiden Stücke bildete den Glanzpunkt des Abends; ich gestehe, dass im Adagio mir Herr Popper über allen lebenden Cellisten, selbst den herrlichen Piatti nicht ausgenommen, zu stehen scheint; eine solche Grosse des Tones, ein so edler Ausdruck, eine solche, ich möchte sagen Weihe im Vortrage ist mir auf dem Cello noch nie entgegengetreten. Die Begeisterung nach dem Vortrage der Bach'schen Arie war aber auch eine enorme. — Nach der brillanten Wiedergabe zweier Sätze einer Corelli'schen Sonate kam das hier noch nicht gehörte Concert von C. Eckert — leider nur mit Clavierbegleitung — zur Aufführung. Herr Eckert verräth darin eine ansehnliche Geschicklichkeit und eine genaue Kenntniss des Cello; im Stile hat der erste Satz etwas Monotones, der letzte lässt auf vertrauten Verkehr mit Haydn schliessen, während der Mittelsatz frisch und fröhlich an »Florestan und Eusebius« anknüpft. Herr Popper wusste allen Nüancen des Componisten gerecht zu werden

* **Augsburg**, 8. Aufang April. Am verwichenen Palmsonntage schloss der hiesige Oratorienverein wieder eine Concertsaison. Er gab in derselben drei Concerte, darunter in den beiden letzten, am 23. März und 2. April, Händel's Messias und Bach's Matthäus-Passion, während der am 8. März durch Berufung des Münchener Quartettvereines der Herren Venzl, Lehner, Hieber und Werner, welche das Quartett Op. 64 Nr. 1 von J. Haydn, das Quartett Op. 45 Nr. 1 von Mendelssohn und den jüngst aufgefundenen und veröffentlichten Quartettsatz in C-moll von Franz Schubert spielten, und die Wiederholung des in der vorigen Saison gegebenen »Spanischen Liederspieles« von Schumann mit den gleichen Kräften wie damals, den Damen Stoeller und Preyss vom hiesigen Stadttheater, den Herren Huber von Würzburg und Hasselbeck von München, seinen Mitgliedern einen grossen Genuss bereitete. Hatten wir in unserem letzten Berichte in Nr. 7 und 8 bourgen Jahrganges über einige Vernachlässigung von Chorwerken, deren Aufführung doch zunächst Aufgabe eines Oratorien-, resp. Gesangvereines ist, zu klagen, so möchten wir diesmal eher ein warnendes *Ne quid nimis!* ausrufen. Zwar war der Gesang in dem einen der genannten Concerte wieder nur durch Solisten vertreten, wesshalb es nicht an Zeit leidet, auch ein ausserordentlich schwieriges Werk, wie die »Matthäus-Passion« genügend vorzubereiten, doch standen uns mehrfachen anderen Gründen der Aufstellung des mitgetheilten Programmes für diese Saison berechtigte Bedenken entgegen. Dasselbe enthielt zwei Wiederholungen: die des ersten Theiles des »Liederspieles« und des »Messias«, welch letzteres Oratorium hier schon öfters gegeben wurde, wiewohl es angezeigt scheinen muss, bei der geringen Anzahl von nur sechs Concerten jährlich Wiederholungen möglichst zu vermeiden, so kann ihnen doch diesmal die vollständigere und vollendetere Wiedergabe des »Liederspieles« und die ausgezeichnete Besetzung der Solopartien im »Messias« zur Entschuldigung dienen. Weit weniger zutreffen durfte die Aufführung der »Passionsmusik« gewesen sein. Glücklich der Verein, die Kunstanstalt, welche mit Zweckmässigkeitsgründen nicht zu rechnen braucht! Allein in dieser glücklichen Lage ist der hiesige Oratorienverein leider durchaus nicht, es mochte daher für ihn gerathen sein, in seinen Unternehmungen sich zu bescheiden und lieber dem erreichbaren Ziele, als gewagten idealen Problemen nachzustreben. Für die Besetzung zweier ergiebiger Chöre und Orchester sind die zur Zeit dem Oratorienvereine zu Gebote stehenden Kräfte schon numerisch zu schwach, auch das benachbarte und zur Benützung gebotene Local mit Orgel, die Barfüsserkirche, ist einerseits unsagenelm kalt, andererseits theilweise zu wenig akustisch, überdies mit Rücksicht auf den nicht sehr starken Besuch zu gross, um sich für Concerte besonders zu empfehlen, wie man nur an einem grösseren Massenchor die genügende Klangfülle dortselbst erreichen könnte. Dazu kommt noch der berücksichtigenswerthe Umstand, dass der grösste Theil des hiesigen Concertpublikums auf einer sehr massigen Stufe musikalischer Bildung steht, mit Händel nur wenig bekannt, noch weniger ihre genügend vorbereitet ist, Bach'sche Musik gehörig zu schätzen und verdauen zu können. Es ist daher ein sehr naheliegender, zweckentsprechender, aus Anlass der letzten Aufführung auch in einem hiesigen Blatte angedeuteter Wunsch der Oratorienverein möge derlei Klänge, wenig fruchtbringende Pläne für die Zukunft aufgeben und sich aus dem unendlichen Schatze gediegener Vocalwerke solche auswählen, welche seinen Kräften und den Fassungsvermögen seiner Mitglieder und Zuhörer mehr entsprechen. *) Nach dieser allgemeinen Betrachtung auf die Einzelheiten der jüngsten Concerte zurückkommend, bemerken wir Folgendes. Die Münchener Quartettisten spielten mit anerkennenswerther Bravour und Auffassung, welche vorzüglich in dem höchst interessanten, alle Vorzüge des Componisten bekundenden edlen Schubert'schen Canzonsatz zu bewundern waren. Die Wahl des eine grosse Tontulle erforderuden Quartettes in D-dur von Mendelssohn, das nicht gerade zu den genialsten Compositionen dieses Meisters zählen durfte, war vielleicht eine minder glückliche. Das Quartett in G-dur von Haydn liess in seinem letzten überaus geschwätzigen Satze Einiges an Deutlichkeit und Exactheit zu wünschen übrig. Das Spanische Liederspiel von Schumann entzückte in gleicher Weise wie das erste Mal, ja fast noch mehr, da es diesmal von sicherwirkenden mit gesteigertem Verstandnisse und innigerer Hingabe vorgetragen wurde, vorzüglich war es wieder der treffliche Tenorist Herr Huber, der unter reichem Beifalle mehrere seiner Lieder wiederholen musste. Die Aufführung des »Messias«, dessen dritte seit dem fünfjährigen Bestande des Vereines, war im Allgemeinen eine recht gelungene. Freilich erwiesen sich, wie bei der »Passionsmusik«, Chor und Orchester in Anbetracht des grossen Raumes und des oft zu mächtigen Orgelklanges hin und da zu schwach. manches Tempo war wohl hier wie dort zu schnell, so dass einzelne Theile der Werke, welche beide nach der Originalpartitur gegeben wurden, an Bedeutung verloren. Doch war die Gesammtwirkung des »Messias«, zumalst erzielt durch die in jeder Beziehung musterhafte Leistung der kgl. kammersangerin Frau

Faris. Der Anführer der Musikanten einer Bajaderenaufgabe hatte damit zwei ganze Stunden lang fortwährend ein sie gebläute.

*) Eines der eigenthümlichsten ist die alte Vina, die sich noch immer in Indien findet. Es ist dies eine Laute, gewöhnlich mit 7 Saiten, die eine Hohlkugel ursprünglich Kurbis an jedem Ende des Griffbrettes hat, zum bequemen Auflegen, wenn im Sitzen gespielt. Bei anderen Saiteninstrumenten, auch bei solchen, die mit dem Bogen gespielt werden, ist es nicht selten, dass sich unter den Darmsaiten noch eine Gruppe von Metallsaiten befindet, die nicht berührt werden, sondern nur mittönen. Der Resonanzkasten ist häufig mit einem Trommelfell bespannt.

**) Vergl. Emil von Schlagintweit. Buddhism in Tibet, S. 328.

*) Wollte jenes Blatt damit etwa sagen, dass der »Messias«, welcher in Norddeutschland selbst dem schulpflichtigen Alters zugänglich ist, der Fassungskraft der Augsburger zu hoch liege? Lebereilte Vorbereitung und ungenügendes Studium sind allerdings von Lehel und diese werden in dem letzten aufregenden Winter wohl die Hauptursache gewesen sein. *D. Red.*

Digitized by Google

Diez aus München, sowie die sich ihr würdig anschliessende der Frau Keller von der, der Herren Huber von Würzburg und Hasselbeck von München, eine sehr befriedigende und ergreifende. Geradezu hinreissend und der eigentliche Culminationspunkt war der edle und glaubensvolle Vortrag der Arie: ich weiss, dass mein Erlöser lebte durch Frau Diez, noch deren Schlusse Leute der aufrichtigsten Bewunderung aus der in aufmerksamer Stille versammelten Menge zu vernehmen waren. Die Aufführung der Passionsmusik war schon in vorhergehender Weise von Seiten der Direction des Vereines nur als ein »Versuch« bezeichnet worden. Der Versuch ist, wie es eben häufig bei Versuchen geht, nicht völlig geglückt; doch wollen wir uns derob nicht ernstlich unter der Voraussetzung, dass es für so lange bei diesem ersten Versuche sein Bewenden habe, bis eine vollkommene Wiedergabe ermöglicht und eine vollkommenere Auffassung von Seiten des Publikums durch stufenweise Vorführung so eigenthümlich ernster Musik gehörig angebahnt ist, sowie dass letzteren in Zukunft nur Fertiges und mit den disponiblen Kräften Erreichbares geboten werde. Selbst von den Solisten — Frl. v. Stieber, Frau Keller, die Herren Haber und Hasselbeck — war diesmal nur Hr. Huber als »Evangelist« vollständig seiner Aufgabe gewachsen, während Auffassung und Sicherheit der Uebrigen minder entsprachen. Besonderer Erwähnung verdient noch der Violinsolist Herr Torsten Zajic wegen der musterhaften Begleitung der Arie: »Erbarme Dich«; der junge Künstler, welcher sich mit dieser Leistung bei einem Publikum, das ihn natürlich liebgewonnen hatte, zu Folge seiner Unbersiedlung noch abzufinden verabschiedete, bewies durch Lieblingsfarbe, richtige Auffassung, festen Strich und vollen Ton, dass er auch den hohen Anforderungen dieser Musikgattung ganz gewachsen ist. Schliesslich möchten wir nicht verstümmen, neuerdings die rastlosen und vor keiner Schwierigkeit zurückschreckenden Bemühungen des Vereines tüchtigen Kapellmeisters Schletterer dankbarst anzuerkennen, welcher nicht nur Proben und Aufführungen in einer das Verständniss angemein erleichternden, höchst einsichtsvollen Weise leitet, sondern auch durch aufmunternde Recensionen in öffentlichen Blättern für die Förderung des Vereines fortwährend literarisch thätig ist und für das hiesige Musikleben eine höchst schätzbare, nahezu unersetzliche Kraft bildet.

* **Bremen**, im Mai. Am Oberfreitag kam in der Domkirche durch die Singakademie zum Andenken an die Gefallenen des Deutsche Requiem von Joh. Brahms und daneben zum ersten Male »Ein Triumphlied« nach Offenbarung Johannis für Doppelchor und Orchester», ebenfalls von Brahms, zur Aufführung. Beide Werke wurden vom Componisten persönlich geleitet, und darf unter manchen vorzüglichen Aufführungen der Saison das Oberfreitagsconcert als der Höhepunkt derselben bezeichnet werden. Das Requiem hatte bei seinem ersten Vorführen vor drei Jahren damals noch als Manuscript und ohne die nachcomponirte herrliche Nr. 5 für Sopransolo und Chor) schon einen tiefen, nachhaltigen Eindruck hinterlassen, und neben den lebhaften Sympathien für seinen Verfasser den Wunsch rege erhalten, es möglichst oft zu hören und mit seinen Schönheiten vertieuter zu werden. Es ist dies ein Wunsch, den jeder Oratorienmusik gegenüber unsere Verhältnisse leider so selten zu erfüllen gestatten, so dass ein Verständniss für diese Kunstgattung nur vereinzelt bleiben wurde, gäbe es nicht die verhältnissmässig reiche Zahl der Mitwirkenden, die bei ihren Studien dem Geist des Kunstwerkes näher zu treten hinreichend Gelegenheit haben und zugleich nicht unwichtige Vermittler auch für die Werthschätzung Seitens des grösseren Publikums bilden. — Die Aufführung fand diesmal einen für das Werk begeisterten anbrieschen und wohlgeübten Chor von nahe an 200 Mitwirkenden, auch für das Orchester hatten detaillirte Proben und Studien stattgefunden, so dass unter der sicheren und vortrefflichen Führung des Componisten eine nahezu vollendete Wiedergabe zu Stande kam. Es waren weit über 2000 Zuhörer gegenwärtig, und es ist selten über den Werth einer Composition die Tage nach dem Concerte die öffentliche Stimmung so einmüthig gewesen, wie diesmal über das Requiem. Einen nicht unwesentlichen Antheil hatte neben den Hauptfactoren auch die prachtvolle Aufführung des Sopransolo durch Frau Wilt aus Wien, eine Sangerin, deren herrliche Stimme wie für dies Werk geschaffen erscheint; so vollquellend und goldig ist uns seit Jahren kein Gesang entgegengetreten. Vortrefflich war auch Herr Scheiper als Bariton. Das neue Werk von Brahms »Ein Triumphlied für Doppelchor und Orchester» nach Worten der heiligen Schrift Offenbarung Johannis Cap. 19) war im Concerte vom Requiem durch eine kurze Messiassarie, sowie das Baritonsolo aus dem Dettinger Te Deum und die Arie »Singt dem göttlichen Propheten« von Graun getrennt, eine Anordnung, die in der Schonung des Chores für das langathmige gewaltige »Hallelujah« von Brahms ihren Grund haben mochte. Das »Triumphlied« entstand diesen Winter als ein Ausdruck der Stimmung, welche die grossen Ereignisse veranlassen, es ist in der That eine grossartige musikalische Entfaltung dessen, was im Tiefsten des deutschen Gemüthes lebt: ein grosses Dank- und Siegeslied und ehrfurchtvolle Bewanderung des Gerichtes der Weltgeschichte. Es ist nur auf die Worte gebaut »Hallelujah! Heil und Preis, Ehre und Kraft sei Gott unserem Herrn, denn wahrhaftig und gerecht sind seine Gerichte Hallelujah», und behandelt dieselben theils in den reichen Wechselwirkungen doppelchoriger Arbeit, theils mit der harmonischen Gewalt, die Brahms so eigen ist. Mit weiser Beschränkung sind modulatorische Kühnheiten gemieden; Alles hat hier einen breiten, gleichsam volksmässigen Charakter, ist einfach gedacht und aufrichtig empfanden. Dass es die überwältigte Wirkung des sechsten Satzes aus dem Requiem nicht ganz erreicht, liegt vielleicht darin, dass es doppelchörig ist, und dass die musikalische Bewegung ähnlich dem ruhigen aber unwiderstehlichen Fortgang eines tiefen Stromes erscheint — ein Abbild der Ideen des Volkes, wie sie auch in Handel's Oratorien, z. B. im Israel, so schön hervortritt. — Am 23. April im letzten Concert der Saison zum Besten der Musiker-Wittwen-Casse spielte Brahms sein Clavierconcert in D (Op. 15 mit grossem Erfolge; auch das Werk, welches bei dem grossartigen, strengen und zugleich phantasievollen Charakter des ersten Satzes an den Horer starke Anforderungen macht, hat entschieden gefallen. Brahms trug noch die A moll-Fuge von Bach, ein Andante von Schumann und zwei Capricen von D. Scarlatti vor und bewährte sich als vielseitiger Meister im Clavierspiel, welchem immer die vollkommene Wiedergabe der Idee des Kunstwerkes die Hauptsache ist. Frau Wilt aus Wien sang mit grosser Schönheit und Wärme die Oberon-Arie »Ocean, du Ungeheuer« und zwei Lieder »Die Feende« von Brahms und »Gruss aus der Ferne« von Reinthaler; die Zugabe Poch'scher Variationen hätten wir, obwohl sie dieselben ganz vortrefflich sang, gern hinweggewünscht. Anfang und Schluss des Concertes bildeten die Ouverture zu Iphigenie auf Tauris und Beethoven's 4. Adur-Symphonie, beide in vorzüglicher Ausführung. Diese fortdauernd guten Aufführungen und überhaupt die lebendige Bewegung in unserem Concertleben verdanken wir wesentlich unserem trefflichen Carl Reinthaler.

* **Kaisermarsch** für grosses Orchester von Rich. Wagner. *S.* **München.** »*Tempora mutantur, nos et mutamur in illis*!« Richard Wagner, der Revolutionär des Jahres 1849, bei einem Kaisermarsch geschrieben, der im Concerte der musikalischen Akademie im kgl. Odeon am 18. April zur Aufführung gelangte. Man ist freilich fast im Zweifel, ob man denselben nicht eher als Spott und Hohn gegen das neue Kaiserthum auffassen soll; jedenfalls bekundet Wagner, dass er auf musikalischem Gebiete Revolutionär geblieben ist. Der neue Kaisermarsch kehrt sich durchaus nicht an die seinem Titel entsprechende herkömmliche Form; er ist vielmehr eine Phantasie über marschartige Themen, unter denen plötzlich der Choral »Eine feste Burg ist unser Gott« mit aberdenn Fuge sonderpolitt. Wie sonderbar, dass gerade der, welcher das »Judenthum in der Musik« mit so scharfen Keulenschlägen niederzuschmettern versuchte, in dessen Finalsätzen trotzend denselben musikalischen Gedanken erfasste, wie Mayerbeer in den »Hugenotten« und Mendelssohn in der »Reformationssymphonie«, und mit ungemein ähnlichen Mitteln die Aufgabe zu lösen brachte, — freilich bunter den beiden grossartigen Märschen Jener im »Prophete« und »Sommernachtstraum« weit zurückbleib. Die Marschthemen selbst sind weit weniger schwungvoll und frisch, als in den Schöpfers Früheren derartigen Compositionen wie »Rienzi« oder »Tannhäuser«, die Mölive mehr nach Art derer in den »Meistersingern« gebildet — kurze mahr oder weniger melodische Ansätze, die sich in eigenthümlicher, fast endloser Fortführung und Steigerung selbst aufstehen. »Was Neues hat er nicht gebracht« kann man mit Fug sagen, man begegnet immer wieder den schon bekannten modulatorischen und harmonischen Wendungen. Wagner scheint sich schon vollständig ausgeschrieben zu haben. Uebrigens werden in dem Marsche alle mit Orchesterinstrumenten erreichbaren Effecte angewandt und theilweise verwirklicht; Wagner zeigt sich hier wie sonst, er verwendet alle ihm zu Gebote stehenden Kräfte für seine Zwecke von der Darstellung des Glockenklanges an, wie dies in beschedener aber trefflicher Weise C. M. von Weber in der »Kreuzesnotten« und Fr. Chopin in dem bekannten »Trauermarsch« ausgeführt haben, bis zu der des dröhnenden Schrittes des Kaiserzuges und des begleitenden krachenden Kanonendonners, und sucht so die ganze Pracht und Herrlichkeit des Kaiserthumes mit einem Aufwande an Tönen zu entfalten, welcher mächtig genug wäre, den alten Barbarossa tief im Kyffhauser zum Ausmarsche zu erwecken. Der alte Kaiser dürfte jedoch vorziehen, wann ihm solche Concertmusik droht, noch ein Paar hundert Jahre in der beschaulichen Ruhe seines Berges zu verschlafen. Die Aufnahme beim Publikum war trotz der brillanten Wiedergabe von Seite des Hoforchesters keine durchaus günstige; die Bezeugungen des Beifalls bielten denen des Missfallens so ziemlich die Wagschale, was für München immerhin schon als ein bedeutender Fortschritt zum Besseren zu erachten ist.

Digitized by Google

ANZEIGER.

[87] In das Prager Conservatorium der Musik,
beziehungsweise in seine Fachabtheilung
für Gesang
findet mit Schluss dieses II. Schulsemesters die statutengemäss in je 2 Jahren erfolgende **neue Aufnahme männlicher und weiblicher Zöglinge** statt.

Die vollständige Bildungszeit daselbst ist auf **4 Jahre** bemessen und wird in einer Unter- und Oberabtheilung von je 2 Jahresklassen zurückgelegt. Die Aufnahme erfolgt vorläufig **provisorisch auf ein Jahr**, und erst auf Grundlage der in dieser Frist hinlänglich erprobten Eignung nach Stimme wie auch sonstigen Fähigkeiten und erzielten Fortschritten findet die definitive Immatriculirung statt. Die Lehrunterweisung, welche die **Ausländer** gegen ein **Jahresschulgeld von 80 fl. ö. W.**, zahlbar in **halbjährigen Anticipatenten**, erhalten, erstreckt sich zuvörderst auf den **dramatischen Gesang als Hauptgegenstand** und auf die eine allgemeine Bildung bezweckenden Literarfächer, zugleich aber auch noch auf **die Theorie der Musik, die Geschichte der Musik, die Aesthetik und Mimik, die italienische und französische Sprache, die Declamation und Mimik und das Clavieraccompagnement.**

Die Aufnahmserfordernisse sind

1. **Eine physisch vollkommen entwickelte musikalisch bildungsfähige Stimme, was bei weiblichen Zöglingen ein Alter von mindestens 15, bei männlichen indess das von wenigstens 17 Jahren zur Bedingung hat.**
2. **Ein gutes Musiktalent und eine die Elementarkenntnisse vollends überragende Vorbildung in der Musik überhaupt, im Gesang aber insbesondere.**
3. **Der Nachweis genügender literarischer Vorkenntnisse.**
4. **Eine gesunde Körperconstitution wie auch eine dem öffentlichen Auftreten günstige äussere Erscheinung.**
5. **Das Vorhandensein einer hinreichenden Bürgschaft für die Subsistenz während der Unterrichtszeit.**

Doch kann bei ausgesprochenem Talente für Gesang von einem oder den beiden sub 3 und 5 ebenbezeigten Aufnahmspunkten Umgang genommen werden, ja es erscheint sogar bei **besonders hervorragenden Talenten von entsprechender Qualification deren sofortige ausnahmsweise Aufnahme in die Oberabtheilung als zulässig.** Die bezüglichen Gesuche, **gründlichst** instruirt mit den vorgeschrieben Erfordernissen und beigeschlossenem Geburts- und Impfungsscheine, sind **längstens bis zum 15. Juli l. J.** an den gefertigten Institutsdirector zu richten, und können bei demselben auch etwaige nähere, die fragliche Aufnahme oder die Einrichtung der Gesangsabtheilung selbst betreffende Erkundigungen mündlich oder mittelst frankirter Briefe eingeholt werden.

Im Auftrage
der Direction des Vereins zur Beförderung der Tonkunst in Böhmen:
Jos. Krejčí,
Prag, den 13 Mai 1871. Director, Nr. 461—1.

---

[88] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Ball-Scenen.
Ein Cyklus von Tänzen
für das Pianoforte
componirt von
Constantin Bürgel.
Op. 19.

Nr. 1. **Polonaise** 17½ Ngr. Nr. 2 **Ländler** 10 Ngr. Nr. 3. **Polka** 12½ Ngr. Nr. 4. **Walzer** 12½ Ngr. Nr. 5. **Mazurka** 12½ Ngr. Nr. 6. **Menuett** 10 Ngr. Nr. 7. **Galopp** 17½ Ngr.

---

[89] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

SALVE REGINA
für
Chor und Solostimmen
mit
Begleitung von Streichorchester
und
Orgel oder Hoboen und Fagotten
componirt
von
Joseph Haydn.
Partitur 1 Thlr. 10 Ngr. Clavierauszug 1 Thlr. 10 Ngr.
Orchesterstimmen 1 Thlr. 15 Ngr. Singstimmen à 5 Ngr.

---

[90] Werke von
HECTOR BERLIOZ
im Verlage von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Die Sommernächte.
(Les Nuits d'été.)
Sechs Gesänge
von *Th. Gautier* ins Deutsche übertragen von *P. Cornelius*
für
eine Singstimme mit Begleitung von kleinem Orchester oder Pianoforte.
Op. 7.
Preis Partitur 2½ Thlr. Klavier-Auszug 1½ Thlr.

Romeo et Juliette.
Sinfonie dramatique
avec Choeurs, Solos de Chant et Prologue en Recitatif choral composée d'après la Tragédie de Shakespeare.
Op. 17.
Preis Partition de Piano par *Th. Ritter* 4½ Thlr. netto.

OUVERTURE
du
Corsaire.
Op. 21.
Arrangement pour Piano
par
H. G. de Bülow.
à 2 ms. Preis 20 Ngr. — à 4 ms. Preis 1 Thlr.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch u. ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 7. Juni 1871. Nr. 23. VI. Jahrgang.

Inhalt: Richard Wagner als Philosoph. — Die Nebendreiklänge und Septimenaccorde in Dur und Moll (Schluss). — Heinrich Laube über das Leipziger Theater. — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Richard Wagner als Philosoph.

Die Sucht Wagner's, seinen musikalischen Reformen oder vielmehr revolutionären Reformgelüsten auch eine philosophische Begründung zu geben, wie er es in seiner Schrift über Beethoven versuchte, hat ihn dazu gebracht, in seinen philosophischen Speculationen sich den zum Führer zu wählen, dessen System zwar Wagner's musikalischer Theorie am nächsten kommt, aber auch von philosophischem Standpunkte aus eben so verworfen wurde wie diese vom rein künstlerischen. In Nr. 19 dieser Zeitung hat schon ein geehrter Mitarbeiter beregte Schrift Wagner's über Beethoven zur Anzeige gebracht und auf die Unhaltbarkeit sowohl der darin enthaltenen philosophischen Deductionen als ganz besonders der Wagner'schen Ansichten über Beethoven hingewiesen. Im Anschlusse hieran geben wir heute einer Widerlegung des philosophischen Systemes Schopenhauer-Wagner's hier Raum, welche sich in der Augsburger Allgemeinen Zeitung (Nr. 128 vom 8. Mai d. J.) findet. Der ungenannte Verfasser dieses Aufsatzes bekennt am Schlusse, dass er nicht zu den Gegnern Wagner'scher Musik überhaupt gehört, sondern dass er durch diese Widerlegung Wagner's nur einen Beweis geben wolle, dass das Interesse für eine richtige Würdigung seiner musikalischen Theorie in Deutschland (d. h. bei dem Verfasser des Aufsatzes) keineswegs erloschen sei und dass er vor dem Vortrefflichen nicht die Augen verschliesse, das Wagner als Musiker, Dichter und Denker zu leisten im Stande sei. Hiermit kennzeichnet der Verfasser also seinen Standpunkt, von welchem aus das Folgende zu würdigen ist.

»Im Anschlusse an Arthur Schopenhauer erklärt Wagner die Musik für seine Idee der Welt«, ein Ausdruck, der freilich der Erklärung mehr als irgend einer bedürftig ist.

Schopenhauer's Ausgangspunkt war nämlich das Kant'sche »Ding an sich«, zu dessen Erkenntniss er einen Weg bahnen wollte. Kant war bekanntlich zu dem Resultat gelangt: dass wir von den Dingen nicht das Wesen, sondern blos die Erscheinung erkennen, und nannte jenes für unseren Geist unerforschbare Wesen der Dinge »Ding an sich«. Schopenhauer sah nun ganz richtig ein, dass wir Menschen doch auch Dinge seien, und demnach auch das »Ding an sich« in uns haben müssen. Wir sind aber im Stande vermöge des Selbstbewusstseins oder der inneren Anschauung unser inneres Wesen zu erkennen. Folglich erkennen wir auch durch die innere Anschauung ein Stück von dem »Ding an sich«. Was erkennen wir nun aber als unser inneres Wesen? Offenbar das Wollen und Vorstellen. Demnach ist das Wollen und Vorstellen ein Stück vom »Ding an sich«. Wenn es nun ausgemacht ist, dass ein Stück vom Wesen der Dinge aus Wollen und Vorstellen besteht, könnte denn nicht vielleicht das Wesen aller Dinge, das Wesen der Welt, »Wille und Vorstellung« sein? Wäre diese Annahme richtig, so würde uns der Zugang zur Erkenntniss des Wesens der Dinge offen stehen. Wir dürften dann nur unser eigenes Wollen und Vorstellen so gestalten, dass es dem Wollen und Vorstellen irgendeines Dinges gleichkäme, und hätten dadurch das innerste Wesen dieses Dinges unserer inneren Anschauung erschlossen. Wenn Jemand sich mit seinem Wollen und Vorstellen so recht in das Wollen und Vorstellen eines Dinges hineinversetzte, so hätte er dadurch das Wesen, die Idee dieses Dinges, erfasst. Demnach trüge jeder Mensch die Ideen aller Dinge, oder mit einem anderen Ausdruck, die Idee der Welt im Keime mit sich herum.

Dies ist in den Grundzügen Schopenhauer's Gedankengang, und seine Strasse zur Erkenntniss des »Dinges an sich« scheint gar nicht übel gebaut. Nur muss man stets im Auge behalten, dass sie auf der völlig unerwiesbaren Hypothese beruht: dass das Wesen aller Dinge Wollen und Vorstellen sei. Diese Hypothese ist nicht besser als die des Vaters der Philosophie, dass alle Dinge aus Wasser entstanden seien. Der Unterschied zwischen beiden Annahmen besteht lediglich darin, dass die eine dem Gebiete der Naturwissenschaft, die andere dem der Psychologie entsprossen ist. Hypotheses sind und bleiben beide. Ueberhaupt liesse sich mit Leichtigkeit nachweisen, dass sämmtliche philosophische Systeme lediglich sich dadurch von einander unterscheiden, dass sie ihre Grundhypothese verschiedenen wissenschaftlichen Gebieten entlehnen. Doch eine Besprechung dieses Punktes würde zu weit führen, und es genügt hier einfach auf den Sprung hinzuweisen, welchen Schopenhauer aus der Psychologie in die Metaphysik macht.

Aber auch ein anderes Bedenken drängt sich gegen Schopenhauer's Wellanschauung und insbesondere gegen seine Behauptung von der Erkennbarkeit des Wesens der Dinge auf. Wenn Vater Kant seinen Satz gegen Schopenhauer aufrecht halten wollte, würde er folgendermassen sprechen können: Wer bürgt denn dafür, dass Wollen und Vorstellen wirklich unser Wesen ausmacht? Dass wir wollen und vorstellen, sagt uns lediglich unser Selbstbewusstsein, welches man auch innere Anschauung nennt. Wenn nun unsere äussere Anschauung uns immer blos Erscheinungen liefert, hinter denen noch ein »Ding an sich« steckt, so kann ja auch dies bei der inneren Anschauung der Fall sein, d. h. sie kann uns auch blos eine Erscheinung unseres Wesens übermitteln; mit anderen Worten:

Digitized by Google

Wellen und Vorstellen können eben blos Erscheinungsformen unseres Wesens sein, während unser Wesen selbst für uns ein ewiges Geheimniss bleibt. Wir tragen also wohl ein Stück vom »Ding an sich« in uns, vermögen aber selbst von diesem in uns befindlichen Stücke nur die Erscheinung vermöge der inneren Anschauung zu erkennen.

Schopenhauer's Lehre beruht demnach auf zwei unerweisbaren Annahmen: 1) dass unser eigenes Wesen Wellen und Vorstellen sei, und 2) dass das Wesen der ganzen Welt ebenfalls Wollen und Vorstellen sei.

Haben wir nun gezeigt auf wie schwachen Füssen Schopenhauer's ganze Philosophie steht, so ist eine hierauf gegründete Theorie der Musik schon von vornherein bedenklich. Aber selbst als Anhänger Schopenhauer's müsste man den Satz: dass »die Musik die Idee der ganzen Welt enthalte«, für unrichtig erklären. Ist denn die Musik wirklich ein unmittelbarer Ausdruck aller Ideen, welche der Mensch in seinem Innern trägt? Die Ueberschwänglichkeit und Unhaltbarkeit dieser Behauptung zeigt sich sofort, wenn wir die Sache an Beispielen uns klar machen. Um das Wesen z. B. eines Fisches zu verstehen, muss man sich nach Schopenhauer-Wagner in das Wollen und Vorstellen eines Fisches ganz hineinversetzen. Ist uns dies vollständig gelungen, so haben wir die Idee oder, nach Wagner, den »Charakter« des Fisches in uns gewonnen, haben uns in das Wesen des Fisches hineingeträumt. Nun ist aber diejenige Kunst, welche solche Traumgebilde vom Wesen der Dinge unmittelbar, ohne Beihülfe von Begriffen und Worten, zum allgemein verständlichen Ausdrucke bringen soll, nach der Ansicht Schopenhauer-Wagner's keine andere als die Musik. Hätten also diese beiden Männer Recht, so müsste es möglich sein, dieses Traumbild vom Wesen des Fisches in blossen Tönen so allgemein verständlich darzustellen, dass jeder gesund geartete Menschengeist durch diese Töne angetrieben würde, sich in das Leben und Wesen eines Fisches gerade so hineinzuträumen, wie es der Tondichter gethan hatte. Aber kein Musiker kann ein solches Musikstück componiren. Höchstens könnte man die beabsichtigte Darstellung des Fischwesens dann herausmerken, wenn vorher gesagt würde, dass diese Töne ein Fischleben bedeuten sollten. Aber dann spreche man nur nicht von Allgemeinverständlichkeit der Musik ohne Hülfe von Begriffen!

Der Satz, dass die Musik das Wesen aller Dinge allgemein verständlich darstellen könne, ist eben einfach ein Irrthum. Vielmehr kann die Musik in allgemein verständlicher Weise ohne Beihülfe von Begriffen nur das Wesen derjenigen Dinge darstellen, welche selber tönen, klingen, schallen, und zwar in einer Weise, dass dadurch ihr Zustand unverkennbar zu Tage tritt. Will sich die Musik nicht auf solche Dinge beschränken, so verwickelt sie sich in Aufgaben, deren Lösung ihre Kräfte übersteigt. Sie muss dann entweder sich zu einer Dienerin der Dichtkunst herablassen, oder sie geräth ins Ungeheuerliche und wird lächerlich, wie der Frosch, der seiner Natur zuwider sich zum Stier aufblasen wollte.

Wagner bezweckt nichts Geringeres als die Musik zur Kunst aller Künste zu machen. Die Aufgabe, welche allen Künsten zusammen zukommt, alle Dinge in der Welt darzustellen, will er von der Musik allein gelöst wissen. Sollte denn Herrn Schopenhauer und Wagner nicht zuweilen die Frage sich aufgedrängt haben: warum denn eigentlich noch andere Künste ausser der Musik vorhanden seien, wenn doch diese eine Kunst schon die Aufgabe aller Geschwister so vollständig löst?

Darstellung der ganzen Welt ist Sache der Kunst überhaupt, nicht der Musik allein, wie Schopenhauer irrthümlich behauptet. Da die Dinge in der Welt ungeheuer verschieden sind, so haben sich verschiedene Arten der Kunst herausgebildet: Poesie, Malerei, Baukunst, Musik etc., von denen jede diejenigen Dinge darzustellen hat, welche sich für ihre Darstellungsmittel am meisten eignen. Weder das Wort allein, noch der Ton allein, noch die Farbe allein ist geeignet alle Dinge der Welt verständlich darzustellen, sondern hierin ergänzen sich wechselseitig die Künste. Warum sich nur Herr Wagner dieser einfachen Thatsache so hartnäckig verschliesst, lediglich um die Musik zur Despotin über ihre Schwestern zu machen? Wollte man einen Vergleich anstellen und fragen, welche Kunst die Mittel besitze, die meisten, ja fast alle Dinge der Welt allgemein verständlich darzustellen, so müsste man doch der Kunst des Wortes noch eher die Palme zuerkennen als der Musik.

Der Grundirrthum Wagner's ist also eine Ueberschätzung der Stellung der Musik den anderen Künsten gegenüber, gestützt auf eine unversichtige Behauptung Schopenhauer's. Demgemäss entgeht es ihm auch, dass dasjenige, was er an einigen Stellen speciell von der Musik sagt, ebenso gut den anderen Künsten zukommt. Er bespricht als eine eigenthümliche Erscheinung bei musikalischen Verträgen: dass wir von einem ergreifenden Tonstücke so hingerissen werden können, dass wir mit offenen Augen nicht mehr sehen, sondern blos noch hören, ohne zu bedenken, dass ein Maler, der in einem Concertsaale ein ausgezeichnetes Gemälde entdeckte, sich ganz in die Beschauung desselben vertiefen und die ergreifendsten Melodien unzwischen spurlos am offenen Ohre vorüberziehen lassen würde, dass demnach diese Vertiefung in den von einer Kunst dargestellten Gegenstand allen Künsten gemeinsam ist. Er stellt die Lichtwelt der Schallwelt gegenüber und meint: erstere verhalte sich zur letzteren wie Wachen zum Traum. Als ob wir nicht auch im Wachen hörten und im Traume sähen!

Wagner verlangt von der Musik zu viel. Sie soll allein leisten, was alle Künste mit vereinten Kräften noch nicht vermocht haben, nämlich die ganze Welt darstellen. Indem er diese ungerechte, weil übertriebene, Anforderung mit dem ihm charakteristischen Eigensinne aufrecht erhält, geräth er ausserhalb des Bereiches des Möglichen, macht ungeheuerliche Anstrengungen, muthet solche auch den ausführenden Künstlern zu und erreicht doch das ihm verschwebende Phantom einer Allgewalt der Musik nicht. Auf diese Weise macht er sich selbst unglücklich, verwirrt die Köpfe seiner Zuhörer und verprasst nutzlos die Kräfte derjenigen Künstler, die sich der Ausführung seiner ungeheuerlichen Erzeugnisse widmen müssen.«

Die Nebendreiklänge und Septimenaccorde in Dur und Moll.

(Wilh. Rischbieter.)

(Schluss.)

Um dem sachverständigen Leser die Nichtigkeit der Nebenseptimenaccorde *C* : III$_7$—IV$_7$ und *a* : IV$_7$ theoretisch nachweisen zu können, mussten wir ihn erst zu überzeugen suchen, dass die Dreiklänge A-moll und E-moll, im strengsten Sinne genommen, der C-Durtonart nicht angehören, — ebensowenig wie der F-Durdreiklang der A-Molltonart angehört. Ob, hinsichtlich der ebengenannten (Neben-) Dreiklänge, aus diesem theoretischen Bewusstsein ein Vortheil für den praktischen Harmonieunterricht entspringt, möchten wir bezweifeln, da die Harmonieschüler auf zu verschiedenen Bildungsstufen stehen, und diese Lehre überhaupt schon complicirt genug ist.

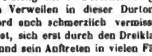
Wir haben schon früher darauf hingedeutet, dass, wenn wir die C-Durtenart (wie alle Tonarten) als ein dreigegliedertes Ganzes auffassen (was unserer Theorie nach geschehen muss), der tonische Grundton innerhalb derselben wohl als Quinte, nicht aber auch als Terz zum Vorschein kommen kann, und dass ferner die Terztöne *a*, *e* und *h* weder Grund-

Digitized by Google

tons- noch Quintionsbedeutung erhalten können. Dies geschieht aber auch in den nächstverwandten Dartonarten (*F* und *G*) nicht, und desshalb haben wir die A-Molltonart als eine Ergänzung der C-Dartonart zu betrachten. Beide Tonarten bilden in dem Sinne ein Ganzes, wie Mann und Weib zusammen ein vollendetes Ganzes bilden. Im C-Dordreiklange ist *C* das bestimmende, *e* das bestimmte Moment; im A-Molldreiklange (als negativer Durdreiklang aufgefasst) ist *E* das bestimmende und *c* das bestimmte Moment. Dort, bei *C-e-G*, hat *e* die Bestimmung, die getrennten Gegensätze *C-G* zu verbinden; hier, bei *A-c-E*, bildet *c* das Verbindende der Gegensätze *A-E*. Dort ist *e*, hier *c* das dienende Glied.

Fassen wir nun die Molltonarten als die weibliche Seite der Tonarten auf, und betrachten demnach die A-Molltonart als eine mit der männlichen C-Dartonart eng verbundene, und zwar in dem Sinne, dass beide zusammen erst ein richtiges Ganzes bilden, so lässt es sich, von diesem Standpunkte ausgehend, wohl erklären, warum der A-Moldreiklang denn und wann als Nebendreiklang der C-Dartonart aufgefasst wird. Bei einem längeren Verweilen in dieser Dartonart würden wir diesen Mollaccord auch schmerzlich vermissen; und da er es nicht nöthig hat, sich erst durch den Dreiklang *E-gis-H* einführen zu lassen, und sein Auftreten in vielen Fällen gar nicht den Zweck hat, die A-Molltonart zu befestigen, sondern nur den, den tonischen Grundton als Terz vernehmen zu lassen, so stempelt er sich in Fällen, wie uns folgendes Beispiel einen zeigt, fast wie von selbst zu einem der C-Dartonart angehörenden Accord:

15.



Diese Brauchbarkeit des A-Moldreiklanges innerhalb (?) der C-Dartonart, war nun wohl die Veranlassung, auch den E-Moll-Dreiklang noch als Nebenaccord in die C-Dartonart mit aufzunehmen; und zwar dem Grundsatze gemäss, dass, so lange kein ♯ oder ♭ zum Vorschein kommt, die C-Dartonart nicht verlassen ist.

Dieser letzte »Nebendreiklang« macht aber bekannter Weise nicht immer einen so günstigen Eindruck wie der erste; was auch einige Theoretiker bei Besprechung desselben bemerken. Dies rührt, wie wir wissen, davon her, weil sich der Dreiklang *C* : III nicht immer zwanglos in *e* : I umwandeln kann, oder richtiger ausgedrückt: weil nicht jeder Accord der C-Dartonart geeignet ist, den tonischen Dreiklang der E-Molltonart folgen zu lassen.

Da diese theoretische Abhandlung, gleich den übrigen desselben Verfassers hauptsächlich für Leser geschrieben ist, welche mit Hauptmann's »Natur der Harmonik« vertraut sind, so braucht sowohl das übergreifende Molltonartsystem, sowie das System der Moll-Dur-Tonart hier nicht näher erklärt zu werden.

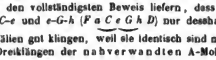
Das nach der Oberdominantseite übergreifende A-Molltonartsystem nimmt folgende Gestalt an:

D f A c E gis H dis.

Bildet in dem Zweibetasysteme *E gis HD f A* das dissonante Terzintervall *H-D* das Charakteristische desselben, und spricht sich in den Accorden dieses Systemes das Bestreben aus, die A-Molltonart zu befestigen, so kann die Totalität des übergreifenden A-Molltonartsystemes nur durch Accorde zu Tage treten, in welchen die Töne *dis* und *f* enthalten sind. Durch die Aufnahme des Tones *dis* ist aber eine Formation entstanden, in welcher *H* nicht nur Quintions-, sondern auch Grundtonsbedeutung hat. Diese letztere Bedeutung wird zwar dem Tone *H* durch *f* streitig gemacht; sie ist aber immer in so fern vorhanden, weil *dis* nur als positive Terz von *H* aufgefasst werden kann.

Wer sich nun einmal so recht handgreiflich überzeugen will, dass z. B. in der C-Dartonart die Grundtöne *C* und *G*, die in dieser Tonart zugleich Quinten sind, niemals als Terzen innerhalb derselben erscheinen können, der möge, von der A-Molltonart ausgehend, den Dreiklang *gis-H-dis* zur Anwendung bringen, z. B.

16.



Die Unbrauchbarkeit dieses Accordes wird dem zweifelhaften Leser den vollständigsten Beweis liefern, dass die Dreiklänge *a-C-e* und *e-G-h* (*F a C e G h D*) nur desshalb in den meisten Fällen gut klingen, weil sie identisch sind mit den tonischen Dreiklängen der nahverwandten A-Moll- und E-Molltonart.

Es könnte zwar hier, mit Bezugnahme auf Hauptmann's »Natur der Harmonik« Seite 152—153, behauptet werden, dass der im übergreifenden A-Mollsysteme enthaltene Dreiklang *gis-H-dis* desshalb nicht zu gebrauchen ist, weil er in den Tönen *gis* und *dis* zwei Leittöne enthält, indem sich der erste melodisch nur nach *A*, der zweite nach *E* fortbewegen kann. Diese Behauptung ist zunächst in so fern nicht stichhaltig, weil dieser Fortschreitung der Töne *gis* und *dis* nichts im Wege steht, vorausgesetzt, dass wir diesen Dreiklang nicht in der Grundlage anwenden, was auch bei anderen derartigen Dreiklangsfolgen in enger Harmonielage und ohne Intervallenverdoppelung nicht möglich ist. Es ist je aber auch ferner noch sehr fraglich, ob wir *gis* auch als Leitton zu betrachten haben; denn der Dreiklang *gis-H-dis* ist auch in der (mit der A-Molltonart sehr nah verwandten) E-Moll-Dartonart zu finden; ja streng genommen könnte er, wenn er wirklich existirte, nur als ein Bestandtheil dieser Tonart aufgefasst werden, weil das nach der Oberdominantseite übergreifende A-Molltonartsystem seine Existenz nur durch Accorde bekunden kann, welche nicht nur *dis*, sondern auch *f* enthalten.

Zwei wirkliche Leittöne enthielte demnach nur der Septimenaccord *gis-H-dis f*. Wenn aber das Unlogische dieses Septimenaccordes hierin zu suchen wäre, so müssten wir auch z. B. den übermässigen Quintsext-Accord *f-A-c-dis* als unwahr bezeichnen, weil in der befriedigendsten Auflösung desselben, welche darin besteht, dass er sich in den E-Durdreiklang auflöst, auch eine Quintfolge fixirt enthalten ist: $\begin{matrix} c—H/ \\ f—E \end{matrix}$. Es kann sich allerdings die Dissonanz *dis-c* auch in *E-c* auflösen, aber eben so gut wäre die Auflösung des Septimenaccordes *gis-H-dis f* in *gis-H-E* möglich. —

Unserer Ansicht nach klingen die Tonverbindungen *gis-H-dis* und *gis-H-dis f* desshalb falsch, weil sie, gleich den Zusammenklängen *e-G-h* (*C* : III) und *e-G-h-D* (*C* : III$_2$), aus einer unlogischen Gliederung des Tonartsystemes hervorgegangen sind. Nur wird das Unlogische dieser Tonverbindungen bei *e-G-h* viel weniger zu Tage treten, als bei *gis-H-dis*; denn der positive Dreiklang *H-dis-Fis*, aus dessen Negation der E-Molldreiklang hervorgegangen, liegt der C-Dartonart bei weitem nicht so fern, wie der Dis-Durdreiklang der A-Molltonart. Aus diesem Grunde macht der Gis-Moldreiklang, der, wie jeder Mollaccord, nur tonischer oder Unterdominantaccord sein kann, in Beispiel 16 einen überaus schlechten Eindruck.

Wenn wir die organisch gesetzlichen Tonverbindungen aufsuchen wollen, in welchen das charakteristische Terzintervall *dis-f* enthalten ist, so dürfen wir hierbei nicht vergessen, dass

Digitized by Google

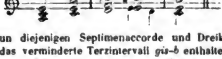
das System der Zweiheit (z. B. *E gis HD f A*) aus einer Verbindung der nicht verwandten Dominantdreiklänge (*D-f-A — E-gis-H*) entspringen ist. Ein diesem Systeme nachgebildetes kann sich daher hier nur folgendermaassen gestalten: *H dis f A c*; denn es hat, wie schon erwähnt worden, durch die Aufnahme des Tones *dis*, der Ton *H* auch Grundtonsbedeutung erhalten. Die natürliche Gliederung dieser Formation, in welcher wir uns die Töne *dis* und *f* als ungeirrent zu denken haben, ergiebt die Septimenaccorde (oder im abstract theoretischen Sinne: die Dreiklänge der absoluten Dissonanz): *H-dis|f-A* und *dis f-A-c*. Lassen wir bei demselben die Septime (Quinte) weg, so erhalten wir die Accorde *H-dis|f* und *dis|f-A*.

Das nach der Unterdominantseite übergreifende A-Molltonartsystem verwandelt sich in die Formation:

b D f A c E gis.

Hauptmann sagt in seiner »Natur der Harmonik«, dass ein solches Uebergreifen nur unter sehr beschränkenden Umständen zulässig ist; er sagt uns aber nicht, worin diese Beschränkung besteht. Unserer Ansicht nach kann diese nur so verstanden werden, dass, wenn die Existenz der A-Molltonart nicht ganz beseitigt werden soll, der Ton *b* nicht in Verbindung mit *gis* erscheinen darf, da sich hier in dem Zusammenklange der Grenztöne *gis-b* die Tendenz ausspricht, die verkümmerte Grundtonsbedeutung des Tones *E* hervortreten zu lassen. Wenn wir dagegen *b* in Verbindung mit *D, f* und *A* hören lassen und diesen Septimenaccord in den E-Durdreiklang auflösen, so tritt *E* gleich als selbständiger Grundton auf. In diesem Falle ist dann auch die Existenz der A-Molltonart nicht sehr gefährdet, was folgendes Beispiel bezeugen mag:

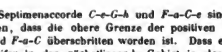
17.



Da nun diejenigen Septimenaccorde und Dreiklänge, in welchen das verminderte Terzintervall *gis-b* enthalten ist, die Existenz der A-Molltonart verdrängen, so brauchten wir nicht näher auf dieses System einzugehen, wenn nicht der in der Praxis so häufig vorkommende Septimenaccord *c-E-gis|b* im obigen Systeme seinen Wohnsitz hätte. (Siehe Hauptmann's »Natur der Harmonik« S. 158.) Dieser Septimenaccord giebt uns gleich den Beweis, dass das in der Formation *b D f A c E gis* enthaltene Dissonanzsystem nicht *E*, sondern *c* als Ausgangspunkt hat. Einen Widerspruch gegen das Zweiheitssystem *H dis f A c* wird hierin der Leser nicht finden, wenn er bedenkt, dass der Dreiklang *A-c-E* dann, wenn die Grenztöne *b* und *gis* zusammengetreten sind, nicht nur seine tonische Bedeutung, sondern seine ganze Existenz verloren hat. Aus diesem Grunde will sich auch der Accord *c-E-gis|b* auf keinen Fall in den A-Molldreiklang auflösen.

Wenn nun aber der ebengenannte Septimenaccord als alterirter Accord der F-Durtonart Gültigkeit hat, so müssten, sollte man meinen, auch die in obiger Formation enthaltenen Accorde *E-gis|b-D* und *gis|b-D-f* als solche Existenzberechtigung haben, und doch ist dies, wie wir aus den Compositionen unserer grössten Meister ersehen können, nicht der Fall. Um dieser Sache auf den Grund zu kommen, muss es uns erst klar sein, was wir uns unter dem Ausdrucke alterirter Accord vernünftigerweise zu denken haben. Unserer Ansicht nach erhalten wir dann einen alterirten Accord, wenn die chromatische Erhöhung eines leitereigenen Accordintervalls eine derartige ist, dass durch dieselbe keine Modulation in die Tonart bewirkt wird, deren Gebiet wir durch das chromatisch veränderte Accordintervall betreten haben. (Siehe den Artikel: W. Tappert und die alterirten Accorde, Leipz. Allg. Musikal. Zeitung Nr. 25, 1869.) Wenn wir nun rechtmässiger Weise den Dominantseptimenaccord der F-Durtonart als Stammaccord des alterirten Accordes *c-E-gis|b* anzusehen haben, so können wir die Septimenaccorde *E-gis|b-D* und *gis|b-D-f*, für den Fall, dass dieselben als alterirte Accorde der F-Durtonart betrachtet werden sollen, nur von den Septimenaccorden der siebenten und zweiten Stufe der ebengenannten Tonart ableiten. Durch die chromatische Erhöhung der Quinte des Septimenaccordes *C-e-G|B* (*F* : V_7) haben wir aber einen Accord erhalten, der nur in dem Systeme *b D f A c E gis|H* seinen Wohnsitz hat, während die Accorde *E-gis|b-D* und *gis|b-D-f* noch in dem nach der Oberdominantseite übergreifenden Systeme der D-Molltonart zu finden sind. Da aber durch die Aufnahme des Tones *gis* die D-Molltonart weder gefährdet noch verlassen ist, und dieses System deshalb viel mehr Lebenskraft hat, als das nach der Unterdominantseite übergreifende System der A-Molltonart, so würden sich die Septimenaccorde *F* : VII_7 und II_7 durch die Erhöhung des Tones *gis* in alterirte Accorde der D-Molltonart umwandeln, oder es müsste die Möglichkeit vorhanden sein, dass wir die nicht veränderten Intervalle dieser Septimenaccorde immer noch ganz entschieden als Bestandtheile der F-Durtonart vernehmen. Diese Möglichkeit ist vielleicht bei dem Accorde *F* : VII_7 im folgenden Beispiele vorhanden:

18.



Die Septimenaccorde *C-e-G-b* und *F-a-C-e* sind dadurch entstanden, dass die obere Grenze der positiven Dreiklänge *C-e-G* und *F-a-C* überschritten worden ist. Dass ein solches Uebergreifen in das nächstliegende Gebiet in der Durtonart niemals von der unteren Grenze, vom Grundtone aus, stattfinden kann, ist schon früher bemerkt worden; denn in diesem Falle würde der Grundton des positiven Dreiklanges, der die Wurzel, den Ausgangspunkt dieses Tonartengliedes bildet, durch ein anderes positives Intervall aus seiner Stellung verdrängt (*F a C e G b D*). Dieses Verfahren wäre eben so sinnwidrig, als der Gedanke, ein Gebäude könnte, ohne eine neue Basis zu erhalten, auch dadurch vergrössert werden, wenn unter dem Fundamente desselben weiter gebaut würde. —

Wenn uns nun die Septimenaccorde *C*: I_7 und IV_7 den Beweis liefern, dass sich die eine Grenze eines Haupidreiklanges über den Anfang eines anderen Haupidreiklanges ausdehnen kann, so muss sich, hierauf fussend, in der A-Molltonart der tonische Dreiklang mit der Terz des Oberdominantaccordes verbinden können (*D f A c E gis H*); denn die obere Grenze (der Ausgangspunkt) des A-Molldreiklanges ist hier nicht, wie beim D-Molldreiklange, zugleich das Ende eines negativen, sondern der Anfang eines positiven Dreiklanges (*E-gis-H*); und wie in dem Septimenaccorde *c-E-gis-H* der Ton *E* immer noch den Anfang des Positiven bildet, so ist im Septimenaccorde *A-c-E-gis* der Ton *E* immer noch Ausgangspunkt des Negativen.

So logisch nun an sich die Bildung des Accordes *A-c-E-gis* ist, so steht doch demselben in der A-Molltonart das Hinderniss entgegen, dass er sich innerhalb dieser Tonart nicht auflösen kann. Es giebt aber eine Tonart, in welcher dies geschehen kann: es ist die E-Moll-Durtonart:

A c E gis H dis Fis.

Digitized by Google

Die Dreiklänge I—V bei sie mit der E-Durtonart gemein und unterscheidet sich von dieser nur dadurch, dass ihr Unterdominantaccord ein Mollдreiklang ist. Aus diesem Grunde kann der Septimenaccord *E-gis–H–dis* in ihr nicht zum Vorscheine kommen; denn die Fortschreitung von *dis* nach *c* ist, gleich der von *gis* nach *f*, eine unvermittelte. Die Nebenseptimenaccorde dieser Tonart beissen demnach: *A–c–E–gis* und *c–E–gis–H*; die Hauptseptimenaccorde (deren Entstehung wir wohl nicht noch zu erklären nöthig haben): *H–dis–Fis|A*, *dis–Fis|A–c* und *Fis|A–c–E*. Aus den letzten beiden dieser Septimenaccorde entspringen die Nebendreiklänge *dis–Fis|A* und *Fis|A–c*, was dem Leser ebenfalls bekannt ist.

Ueber die praktische Behandlung der sogenannten Nebenseptimenaccorde, sowie über die scheinbare Zulässigkeit einiger derer, welche wir als ungehörige Accordbildungen bezeichnet haben, wird der Verfasser später Einiges mittheilen.

Heinrich Laube über das Leipziger Theater.

Herr Laube benutzt die Musszeit bis zur Eröffnung des Wiener »Stadttheaters«, welches unter seiner Leitung stehen soll, um sich in den Skizzen über das norddeutsche Theaterwesen behaglich breit auszusprechen. In dem elften dieser interessanten und vielfach lehrreichen Aufsätze in der »Neuen fr. Presse« bespricht er seine Leipziger Erfahrungen des weiteren und bemerkt über das dortige Publikum, es halte sich an die durch Alter geweihte Classicität, um für sein (unerlich unselbständiges) Votum in der Autorität eine feste Stütze zu haben. Worauf er so fortfährt:

»Nun denn, rief ich, geben wir den »Sommernachtstraum«! Da haben wir zwei Autoritäten, Shakspeare und Mendelssohn. Die Stadt, obwohl aus eigener Natur nicht eben musikalisch, pflegt fast seit einem Jahrhundert strenge Musik. Streng ist das Losungswort, wie schon die Inschrift im Gewandhaussaale besagt, welcher Hörplatz ist für die wohlberufenen (?) Gewandhaus-Concerte. »Ein strenges Werk giebt wahre Freude« ist da lateinisch angeschrieben, und Mendelssohn hatte da jahrelang gewaltet. Kistenherei und Kistenfeindschaft, das unvermeidliche Erbtheil kleinerer Städte, hatte zwar auch ihm den Aufenthalt oft herb verbittert, und er hat oft mir selbst, der ich gleichzeitig mit ihm den Ort bewohnte, seine Klagen gebeichtet. Aber er hat es überstanden, er ist nach dem ersten Weggehen wiedergekommen, und dann ist er dageblieben, bis ihn leider frühzeitig der Tod abrief. Er ist ein hochverehrter Name in Leipzig, und seine Musik zum »Sommernachtstraume« ist eines seiner beliebtesten Werke geblieben. Bringen wir die mit unserem guten Orchester, mit unseren hilfreichen Opernkräften, auf unserem für Decoration so günstigen Theater! Das öffnet uns die Pforte der Gunst, der grosse Name Shakspeare und eine sorgfältig eingeübte Darstellung, für welche unsere Kräfte reichen, für welche unsere komischen Kräfte angemein decken, werden durch die also geöffnete Pforte siegreichen Einzug gewinnen. Gehen wir an die Arbeit!

Wir thaten dies mit vollem Fleisse. Ich kannte es auch mit den Vortheilen der Erfahrung thun, da ich das wunderliche Werk schon öfters in Scene gesetzt und oft gesehen hatte. Die nagücklichen Liebespaare sind eine Hauptschwierigkeit. Kein Mensch interessirt sich in Wahrheit dafür, denn kier oder unkier merkt Jedermann, dass sie nur das instinctmässig sinnliche Moment der Liebe darstellen. Ein Tropfen Saft von anderer Blume loscht sie aus. Es wird nur physisch experimentirt mit der Liebe. Wie kann unser dichterisches Herz, welches ein edleres Geheimniss in der Liebe schauen will, sich endlich in Anspruch genommen werden! Der Dramaturg ist also darauf angewiesen, den breiten Redestrom der Liebespaare zu kürzen, wo er tiefere Motivirungen beeheit, und den ganzen Tod der Unterredungen leichter zu halten, je wo es irgend angeht, heiter zu stimmen. Das Publikum geht sogleich auf diese bessere Stimmung ein, und hiemit ist ein lastender Stein von der Aufführung des »Sommernachtstraume« gehoben.

Mein Publikum war erbeut von dieser Vorstellung, erbaut von der hinten Welt, welche da mit angenscheinlicher Sicherheit an Auge und Ohr vorübergankelte. Die eigentlichen Schauspielfreunde sind immer etwas betroffen von dieser Mischung, welche Rede, Decoration, Musik, Gesang und Possenkram in Einem Topfe vereinigt. Die alten Burgtheaterfreunde schüttelten angläubig des Haupt dazu, als ihnen dieser Topf zum erstenmale ausgeschüttet wurde. Man tröstete sie mit dem beschränkten Raume und der schlechten Akustik des Burgtheaters. Wären diese Hindernisse nicht vorhanden, so würde die Poesie noch viel mächtiger hervortreten.

Hier in Leipzig waren nun diese Hindernisse nicht vorhanden; was mächtig hervortreten konnte, das trat hervor, und Heckländer zum Beispiel, welcher einer Vorstellung beigewohnt, versicherte mit Nachdruck: er habe nie eine so vollkommene Aufführung des »Sommernachtstraumes« gesehen. Dennoch hörte ich Stimmen, welche Zweifel äusserten, ob solche Aufführungen dem deutschen Schauspiele förderlich wäre.

Diese Stimmen gingen nicht gegen die Direction, nicht gegen die Art der Aufführung, sie gingen gegge die bunte Mischung, welche den einfachen Sinn für das Drama verwirrte durch Ueberladung mit so verschiedenartigen Ingredienzien.

Wunderlich genug, dieser Stimmen maust ich mich freuen. Sie zeigten mir, dass mein eigentliches Streben noch einfachem Schauspiel Anhang besässe, Anheng gewänne. Diese Stimmen wurden mehr und mehr mein Trost. Sie vermehrten sich zusehends und haben allmälig eine Gemeinde gebildet, welche meiner Direction eine unwendelbare Stütze wurde.

Auch für mich wurde die erfolgreiche Aufführung des »Sommernachtstraumes« ein wichtiger Fingerzeig. Sie erinnerte mich an die Besorgniss, welche mir in den ersten vier Wochen meiner Direction entgegstiegen war. Die Besorgniss, ob dies schöne Haus nicht zu gross wäre für meinen Zweck, für den Zweck eines guten Schauspiels? Je, für die Aufführung grosser Stücke, in denen fast Alles stark gesprochen werden kann, in welchen Massenwirkungen nöthig sind, für Aufführung eines »Sommernachtstraumes« mit opernhafter Zuthat, dafür ist ein grosses Haus sehr werthvoll. Aber wie steht es um den Hausbedarf des Schauspiels, um den Hausbedarf mit einfachen, leisen, intimeren Stücken, es stillen, einfachen Schauspiels darbieten? Wie steht es darum? Sehr übel. Die Mimik geht verloren, das mässig ausgesprochene Wort ist kaum verständlich, die leisen Uebergänge verschwinden — das beschleidene Schauspiel ist abgeschwächt, ist in zweite Linie gedrängt. Das ist sehr schlimm.

Ich habe sichere Gelegenheit gehabt, die Probe anzustellen. Ich hatte nemlich auch das alte Theater mit seinem kleinen, sehr gut angelegten Saale zur Verfügung. Da hört und sieht Jedermann genau und leicht, da ist die Zuhörerschaft und die Zuschauerschaft nahe bei einander, und jede Regung des Einzelnen pflanzt sich leicht fort auf die Anderen, da entsteht schnell das Ensemble, welches nicht nur oben auf der Scene, welches auch unten im Zuschauerraume walten soll, da bilden sich rasch und ganz die Akustiker, welche des Bühnenspiel begleiten und durchdringen muss, damit der Schauspieler in lebendigen Rapport gerathe mit den Zuhorern. Welch ein Unterschied in der Wirkung der Stücke drängte sich mir da entgegen! Die Stücke, welches wirkungsreich im neuen Hause vorübergegangen war, wurde hier im alten, kleineren Hause ein ganz anderes Stück. Wirkung auf Wirkung sprang hervor, und Schauspieler wie Publikum waren total verändert. Beide zu ihrem Vortheile verändert.

Ich will nur Ein Beispiel erwähnen. Es war am Journalistentag in Leipzig gewesen, und fünf Vertreter von Zeitungen aus den entgegengesetzten Theilen des Vaterlandes waren gegen Abend auf meinem Zimmer. Sie bedauerten, dass im neuen Hause Oper und nicht Schauspiel ware, sie wollten eher doch ins alte Theater gehen, wo »Umkehr«, ein französisches Conversationsstück, gegeben würde. Ich rieth ihnen davon ab. Das Conversationsstück französischer Art findet an und for sich wenig Anklang in Leipzig. Die Tagescritik hat es immer principiell befehdet und hat es auch hier zu befehden angewiesen. Die Vorzüge waren bei mittelmässigen Darstellungen nicht sichtbar geworden. So war denn auch diese »Umkehr«, welche im Wiener Burgtheater grosses Glück gemacht, wirkungslos vorübergegangen im neuen Leipziger Hause, und ich wollte die Gäste vor einem misslichen Abende behüten. Ich vermochte es nicht; sie gingen doch in die »Umkehr«. Zu meinem Leidwesen. Als Wirth musste ich aber doch auch hin. So spät wie möglich, dachte ich, und kam erst in die Mitte der Vorstellung. Was fand ich? Die belebteste Stimmung, die vollste Theilnahme. Das im neuen Hause wirkungslose Stück war im alten Hause von immerwährender, von treffender Wirkung. Wenn sich Gäste drückten sämmtlich ihre Befriedigung aus.

So steht's mit den grossen Häusern: sie ruiniren das Schauspiel. Wenn sich dann endlich eine Strebe einstellt zur Anstrengung, zu machen für das deutsche Schauspiel, so wird sie durch die meissgebenden Grossesprecher verführt, den »Tempel« mit allem möglichen Aufwande und dem entsprechend je recht gross zu bauen. Die Geldmittel werden bis zur Erschöpfung auf die Ausausstattung verwendet, für den gediegenen Inhalt bleibt dann nichts übrig, und des Missverhältniss führt zu einem mittelmässigen Theater. De zeigt sich, dass nur die Oper am Platze ist, für deren Kostspieligkeit die Mittel nicht zureichen, denn man hat schon unverhältnissmässige Summen auf das Haus verwendet und kann nun nicht gar noch die Theaterführung unterstützen; man muss im Gegentheile doch auf einigen Zins bedacht sein und Pachtgeld einfordern. Die Oper nacht grosse scenische Anstrengungen nöthig, braucht starke Maschinerien, und nachdem man in Leipzig ein wirklich schönes Opernhaus gebaut,

Digitized by Google

hatte man zuletzt für die scenischen Einrichtungen sparen müssen. Die Versenkungen waren desshalb kraftlos gebieben, und Hiion im «Oberon» wurde nur bis in des Leibes Mitte emporgehoben. So war die Oper beschädigt, und des Schauspiel musste sein Daheim im kleinen alten Theater suchen.

Möge das zur Warnung dienen für andere Städte! Mögen sie bescheidene Häuser bauen, damit sie einen Sperpfennig übrig behalten für den inneren Gehalt.

Ich hatte es überhaupt für einen Irrweg bei uns, die Schauspielhäuser durchaus monumental bauen zu wollen. Vielleicht ist auch dieser Irrthum entstanden aus übertriebener Nachahmung der Antike. Sie brennen je alle ab, die Schauspielhäuser! Wer wird denn die grossen Kosten eines monumentalen Baues auf einen Gegenstand verwenden, welcher so mehr, je fast sicher der Zerstörung durch Feuer ausgesetzt ist wegen seiner inneren Beschaffenheit und Verwendung? Voll Leinwandfetzen, an denen die Flamme geschäftsmässig herumlecken muss, tragen sie ja ihre Brandsiegeur auf der Stirn. Und dass nicht einmal die steinernen Umfassungsmauern übrig bleiben müssen, beben die zerbröckelten Trümmer des schönen Dresdener Hauses zu unserem Schrecken dargethan.

Diese für's Schauspiel zerstörende Grosse des Seales war mir, wie gesagt, in den ersten Wochen nachen schwer aufs Herz gefallen und hatte mir den Gedanken erweckt: Hier wirst du schwerlich dein Ziel, die Gründung eines guten Schauspiels, erreichen, hier wirst du desshalb auch schwerlich den wahrscheinlichen Rest deines Lebens, Sicherungen wollen, hier nämlich einen Contract mit der Stadt abgeschlossen, welcher an die sieben Jahre Dauer verlenge.

Der grosse Erfolg des «Sommernachtstraumes» mechte diesen Gedanken wieder erg lebendig. So viel Aufwend, so vielerlei war nöthig, war angebracht, in diesem Hause!

Dazu kam ein zweites Bedenken, welches sich mir immer deutlicher entwickelte im Verlaufe der ersten drei Monate. Es lautete dahin: Du hast hier kein vollständiges Publikum. Für ein solches ist die Stadt nicht gross genug oder nämlich, nicht reich genug zahlungsfähig. Dies Publikum besteht in Wahrheit aus Kaufleuten und Advocaten, aus Advocaten und Kaufleuten. Die Ueberzahl von Advocaten in dieser wichtigen Handelsstadt ist der Welt wohl nicht bekannt, sie ist aber wirklich vorhanden und entspricht die einfachsten Verkehrsverhältnisse. Bei der unbedeutendsten Abmachung drängt sich die advocatische Vorsicht ein, und die Frage macht Einem den Kopf wirr: Was kann, was wird des für Folgen haben, wenn es über diese gleichgiltig scheinende Abmachung zu einem Streite kommt? Es kann nicht mehr unbekümmert über eine Wiese gehen, denn entweder sieht angeschrieben: «Hier liegen Fussangeln», oder man denkt, hier steht die Tafel, welche vor Fussangeln warnt. — Nun ermesse man, wie dieser herrschende Gedankengang entwirkend muss auf eine Kunstwelt, welche dreister Erfindung bedurftig ist. Da ist unwahrscheinlich, unglaublich, für verständige Menschen geradezu unmöglich das dritte Wort. Nicht blos Nächternheit beisst die Losung, sondern Zweifelsucht, ein siebender Artikel vor der Erfindungen der Phantasie ist aber doch wahrlich dem Gifte für Theater-Composition recht nahe verwandt.

Und wo ist das Gegengift in solchem Publikum? Der Handelsstand ist doch auch nicht geneigt, der freien Erfindung Geduld zuzutrauen. Dennoch ist er leichter zu haben für die Phantasie, als des eingefleischte Advocatenthum. Die Universität aber bleibt übrig. Leipzig hat je eine Universität, und zwar eine sehr gute, sehr stark besuchte. Allerdings hat mein Theaterbau von da getrostes Unterstützung erhalten. Von hier aus hat sich der Kern des mir freundlich folgenden Publikums entwickelt, mit unverbrüchlicher Stetigkeit und zuletzt mit überraschender Kraft entwickelt. Aber die Stärke dieses Factors ist im Verhältnisse zu obigen beiden Factoren nicht zureichend. Eine kleine Anzahl von Professoren und Studenten ist nimmt doch nur eine geringe Minderzahl Theil am Theater — kann nicht den Ton angeben im Theater. Die Studenten aber, welche mir standhaft Wohlwollen bewiesen, sind nicht mehr wie früher fleissige Theatergäste, er. Das Parterre, welches ihr Platz, hat ausserdem in dem neuen Hause eine ungünstige Lage gefunden, est steckt im dunkeln Hintergrunde, fern von der Bühne, unter dem Ueberbau des ersten Stockwerks; es erschwert also die Theilnahme.

Die Universität kann demnach den Grundton der Stadt nicht umstimmen, und ausser ihr sind keine freien Stände oder Genossenschaften vorhanden, welche im Theater mitsprechen und das Publikum vervollständigen. Aristokratie, Militär, Lususmenschen fehlen. Ein paar kleine Edelleute, ein paar Officiere der kleinen Garnison, ein paar Eleganta der Kaufmannswelt erinnern nur daran, dass da im Vergleiche zum Publikum einer Grossstadt eine grosse Lücke ist. Kunst ist ja selbst ein Lusus, sie kann nicht füglich ein Publikum entbehren, welches den materiellen Erwerb nicht zu seiner Lebensaufgabe mecht.

So kommt es, dass ganze Gattungen von Stücken gar nicht verstanden werden von der grossen Ueberzahl dieses nicht vollständigen Publikums. Ich gewahrte oft mit Erschrecken, dass gestvolle Worte und Wendungen spurlos vorübergingen; der Theil des Publikums, für welchen sie wirksam, fehlte eben.

Daraus ergabe sich denn, dass nur grosse Städte ein gutes Schauspiel haben könnten, und zwar grosse Hauptstädte, welche eine grosse Bedeutung und in ihrer concentrirten Stellung ein vollständiges Publikum besitzen? — Ich kenn nicht Nein sagen zu dieser vorwurfsvollen Frage. Wenigstens nicht in Betreff des Schauspiels. Die Oper hat nicht so mennigfaltige Vorbedingung.»

So Laube. Wäre Letzteres wahr, denn würde es für die Oper wenig schmeichelhaft sein, denn sie würde sich damit ein ein Mischwerk erweisen, welches für den nicht hinreichend kunstlerisch verfeinerten Mittelstand in der Mittelstadt die rechte Speise wäre. Wir sind nicht dieser Meinung, die Mittelstadt kann mitunter für das Schauspiel, mitunter für die Oper organisirt sein, je nachdem. Dass Laube in der Musik kein Glaubensbekenntniss hatte, keine echt dramaturgische Richtung verfolgte, hat ihm sehr geschadet. Uebrigens enthalten seine Bemerkungen viel Wahres und Beherzigenswerthes.

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **München.** [Die Friedensfeier im Hoftheater.] S. Nachdem am 16. März in der St. Cajetans-Stiftskirche zu München unter den Klängen des von der kgl. Hofkapelle executirten berrlichen Requiems von Cherubini die Gedächtnissfeier für unsern unvergesslichen König Max II. begangen und am folgendeu Tage das Requiem für die geschiedenen bayerischen Heiden, dann am 18. April unter prangendem Flaggenschmucke das Friedensdankamt in allen Pfarrkirchen abgehalten worden war, welchen Kirchenfeiern Seine Majestät König Ludwig II. persönlich anwohnte, fand am Abende des letztgenannten Tages die Friedensfeier im kgl. Hoftheater statt. Auch hieher war Se. Maj. eigens Anwesenheit in Aussicht gestellt. Das festlich beleuchtete Haus bevölkerte sich dicht mit Gliedern aller Gesellschaftsklassen, um mit dem geliebten Fürsten gemeinschaftlich die erhabene Feier zu begehen und demselben von Neuem die Gefühle dankbarer Verehrung zu bekunden. Zugleich war aber nicht nur das Programm ein durchaus der Feier entsprechendes, patriotisches und nationales, sondern bot insofern ein besonderes Interesse, als sämmtliche zur Aufführung kommende, sowohl poetische als musikalische Schöpfungen ausschliessend Münchnern ihre Entstehung verdanken. Es verspricht das Werk: «Deutscher Siegesgesang», gedichtet von Hermann Lingg, componirt von Franz Wüllner; «1870» Symphonie von Max Zenger; «Der Friede», Festspiel von Paul Heyse, mit Musik von Freiherrn v. Perfall. Welche Wirkung der Chor von Hofkapellmeister Wüllner auf das Publikum ausübte, ist schwer zu sagen, de wegen der vorhergehenden Begrüssung des Königs der Etiquette gemäss die Kundgebung jeder weiteren Beifallsbezeugung ausgeschlossen war; wir wollen es daher dahingestellt sein lassen, ob nicht der Applaus entgegengesetzten Falles ein bedeutender gewesen wäre. Immerhin lässt sich behaupten, dass die Dichtung bei manchem schwungvollen Gedanken zu wenig des Neuen, Frischen und echt Poetischen enthält, um der Lingg'schen Muse ganz ebenbürtig zu sein, während wohl auch der Musik etwas mehr Feuer und Schwung zu wünschen wäre. Ohne zu verkennen, dass die Composition reich genug ist an künstlichen Imitationen und Modulationen, reich so hübschen, wenn auch keineswegs originellen Motiven und ergebigen Gestaltelen, welche an die besten neueren Werke für Männergesang erinnern, möchten wir doch gerade den dem Gedächtnisse für die Gefallenen Ausdruck gebenden Mittelsatz, in welchem der Componist einfache Melodien und natürliche Stimmführung wählte, für des Werkes besten Theil erachten und dies umsomehr, als er auch durch schöne wirksame ein zarte Instrumentation gehoben wird. Den Vortrag dieses Chores hatte die Münchener Sängergenossenschaft, bestehend aus etwa 300 Sangern: dem akademischen Gesangvereine, der Liedertafel, der Burgersangergesellschaft und dem Gesangvereine «Neuhaverine», übernommen; sie führte unter des Componisten eigener Leitung ihre Aufgabe entsprechend durch und wusste einen machtigen Klang zu erzielen. — Aus der von folgenden Symphonie «1870» von Musikdirector Zenger handlet ein genialer und originaller Geist, dem mit reichen Mitteln befruchtet ein gediegenes Werk entsprossen ist. Es wäre nahe gelegen gewesen, ein der Form nach der Beethoven'schen «Eroica» ähnliches Werk zu concipiren. Der Componist hat um keinen Vergleich herausfordern gut gethan, eine hievon weit abweichende Anlage mit nur drei Sätzen zu wählen, deren Titel beissen: 1. Erbebung. Kampf. Sieg. 2. Verklärung im Heldentod. 3. Des neue Reich. Wettkampf der Kräfte des Friedens. Die Symphonie ist also «Programmmusik» im vollen, aber zugleich im besten Sinne. Dass die «Für und Wider» bezüglich der «Programm-Musik» können wir hier umsomehr bei Seite lassen, als von einem tüchtigee Componisten wie Zenger ohnehin anzunehmen ist, dass er die Möglichkeit des in

Digitized by Google

Tönen Ausdrucksbaren und die rechten Mittel hiezu gehörig erwägen und zu einem künstlerisch allseitig befriedigenden Resultate führen werde, wodurch die streitenden Ansichten leicht zu einem Vergleiche gelangen. Zwar dürfte der erste, mehr in der knappen Form einer Ouverture gehaltene, thematisch äusserst interessant durchgearbeitete Satz vielleicht etwas weniger geräuschvoll und unruhig gehalten sein; doch sind besonders der zweite, mit seiner elegischen Todtenklage, die versöhnt in himmlischen Höhen verklingt, und der dritte Satz mit seiner festmarschähnlichen Einleitung und seinem tragisch ansprechenden und grossartig schwungvollen Gedanken und Durchführungen so reich an rein musikalischen Schönheiten, dass sie in Ermangelung eines vorgezeichneten Programmes denselben bedeutenden Eindruck hinterlassen müssen. Die Instrumentation ist durchweg meisterhaft zu nennen. Die Direction Zenger's bekundete eine energische und sichere Hand, während das Orchester mit gewohnter Meisterschaft spielte. Es wäre zu wünschen, dass der höchst talentvolle Componist und Dirigent seine Gelegenheit habe, seine ausgezeichneten Anlagen geeignet zu verwerthen. Des eine Fülle ergreifender Momente von grösster Wirkung enthaltende Festspiel »Friede« von Paul Heyse begann mit einer etwas gedehnten Ordchestereinleitung und schilderte die Sehnsucht nach Frieden, dessen Nahen und Segnungen. Die äussere Form der Dichtung war, wie zu erwarten stand, eine vollendete. Die Musik des Herrn Hofkapellmeistendstet v. Perfall wurde natürlich beifälligst aufgenommen; sie besteht ausser der Ouverture aus einigen Melodramen und Chören, thut übrigens, was zunächst Aufgabe einer Gelegenheitscomposition ist, ihre Wirkung, der Componist wähnte in Rucksicht auf eine möglichst allgemeine Anregung einfache Themen, Harmonien und Rhythmen ohne besondere Streben nach Künstlichkeit oder eigenthümliche Sucht nach Originalität, und dass er dies that, hat hier gewiss volle Berechtigung. Die Aufführung des Festspieles war wie die Aufnahme, eine begeisterte; die besten Kräfte des Schauspieles wirkten bereitwild, die besten Kräfte der Oper im Chore mit. *)

* **Frankfurt a. M.** *W.* Den Schluss der diesjährigen Winterconcerte bildeten die Aufführungen unserer grossen Gesangvereine. Von Cäcilienvereins hörten wir die Johannispassion von Bach. Die Soli hatten die Damen Thumee von hier, Assmann von Bermen, die Herren Otto von Berlin und Schulze von Homburg übernommen. Die beiden Letzteren sind diesmal besonders hervorzuheben; der Erstere dürfte, wenn nicht nach Seite des Stimmbaues, so doch nach Seite des Vortrages, einer der besten »Evangelisten« sein, welche jetzt existiren. Chor und Orchester hielten sich trefflich, wie wir von beiden gewöhnt sind; der Cäcilienchor hat in den letzten Jahren an Sicherheit, Biegsamkeit und Klangfülle sehr gewonvollkommnet, dass ich gern der Versicherung Derer glaube, welche behaupten, dass unter vielen ähnlichen Vereinen, die sie gehört, kaum irgend einer einen gleich überwältigenden und doch wohlthuenden Eindruck machen. Das Werk musste etwas gekürzt werden, wie heut zu Tage alle Werke von solcher Ausdehnung. Es wer dies in geschickter Weise geschehen; nur der Schlusschoral hatte ich lieber beibehalten; nicht sowohl, weil ich ihm einen ganz besonderen musikalischen Werth beilegte — er scheint mir eher etwas schwächer sie die anderen —, sondern weil die Chorale in dieser Passionsmusik eine verhältnissmässig grössere Rolle spielen als in der anderen und somit wesentlich zur Physiognomie derselben gehören; der Schluss mit dem Chore ist deshalb charakteristisch. — Das letzte Concert des Rühl'schen Vereines, am 15. Mai, beschloss die Reihe musikalischer Aufführungen mit folgenden Werken: 1. Requiem von R. Schumann; 2. »Gottes Zeit«, Cantate von Bach; 3. Der 114. Psalm von Mendelssohn; 4. »Der Sturm«, Chor von Haydn. Das Werk von Schumann sog mich als Novität besonders an. Es versteht sich, dass man sich hier auf einen ganz anderen Standpunkt der Beurtheilung stellen muss. Der Intretius enthält viel Schönes und machte mir zu Anfang den Eindruck, als habe Schumann versuchen wollen, nicht Schumannisch zu schreiben, welchen Versuch er jedoch, gewiss zum Vortheile der Sache, bald aufgegeben. Das *Dies irae* mit den Zorn und Schrecken wahrhaft grasslich. Erfindungskraft und Geschick und demgemäss gewaltiger Eindruck sind hier nicht zu verkennen; mir persönlich erscheint Cherubini's vereinzelter Tonsatz für denselben Text gerechter zu werden, bei welchem Ermessen wir den Neueren Cherubini am vollendetsten geiöst; er übertrifft hierin auch Mozart. Schumann wer bekanntlich ein grosser Verehrer von Bach, gleichwohl will es mir im vorliegenden Werke wie in manchem anderen scheinen, als werde er immer schwach, wo er in Bach'scher Weise polyphon werden will. Das Offertorium bet mich am wenigsten angesprochen; *Sanctus* und *Agnus Dei* enthalten wieder viel Ergreifendes, ohne dass mich irgendwo der Gedanke an weltliche Musik verlassen hätte. Man darf dies Alles nur als Urtheil nach einmaligem Hören betrachten. Die Ausführung war im Verhältnisse zur Schwierigkeit gelungen zu nennen. Die Soli waren diesmal in den Händen von Vereinsmitgliedern, wir dürfen eiso auch hier nicht mit dem Kunstlermeesstabe messen. Bach's »Gottes Zeit« beide ich für eines der ergreifendsten und erbebensten Werke dieses Meisters; der Verein wird sich aber noch etwas mehr hinein leben müssen. Wahrend Reinheit, Präcision und Innigkeit bin und wieder zu wünschen liessen, gelangen einzelne Stellen vortrefflich, z. B. der All-Chor »In deine Hände«, die Sopranneinsätze des letzten Chores u. A. — Den Werken von Mendelssohn und Haydn habe ich seinbst nicht beigewohnt; da der wirthschaftsmässig leicht sind, zweifle ich, bei der bekannten Tüchtigkeit des Vereines, nicht an ihrer guten Ausführung. — Zwischen den beiden genannten grossen Concerten fanden zwei kleinere, und zwar Orgelconcerte statt; das eine in der Katharinenkirche, gegeben von Herrn Gelhaar aus Hanau, das andere in der reformirten Kirche, gegeben von Herrn Kapellmeister Lux aus Mainz. Die Programme Beider enthielten die Namen Bach und Mendelssohn, das des Ersteren ausserdem Schumann, das des Letzteren Hesse. Beide zeigten sich als Spieler von Fertigkeit und Geschmack; auch weren Beide von guten Kräften unterstutzt.

* **Zürich.** Der Charfreitag dieses Jahres brachte uns einen erhebenen Kunstgenuss. Beethoven's *Missa solemnis* wurde von dem gemischten Chore Zürichs unter Direction Herrn Hegar's aufgeführt. Hegar zum ersten Male hier aufgeführt und zwar mit grossem Erfolge, was wir der unermüdlichen Thätigkeit unseres Dirigenten zum grossten Theile verdanken. Die Besetzung der Soli war folgende: Frau Weiler aus Basel sang den Sopransolo und wusste die vielen dankbaren Stellen derselben zur schönsten Geltung zu bringen, besonders das »*Miserere nobis*« nach der Fortestelle: »*qui sedes ad dexteram patris*«. Frau Heger-Volkert hatte des Altsolo übernommen und führte es mit der gleichen verständnissvollen Sicherheit durch, welche wir an ihr gewohnt sind. Den genannten Damen reihten sich würdig die Vertreter des Tenor- und Basssolo an, die Herren Borchers von Wiesbaden und Musikdirector Attenhofer von hier. Ie Herrn Borchers lernten wir einen durchgebildeten und mit sympathischer Stimme begabten Sanger kennen, dessen Soli wirksam und oft glänzend in des Ganze eingriffen und wesentlich zu dem schönen Totaleffecte beigetragen haben. Das Gleiche gilt von Herrn Attenhofer, unter dessen Solostellen der Anfang des »*Agnus Dei*« uns besonders ansprach. Die überraschendsten und grossartigsten Wirkungen des Abends müssen wir aber dem gemischten Chore zusprechen. Seine beste Leistung war in der herrlichen Fuge: »*Et vitam venturi*«. Auch die Leistungen des Orchesters waren lobenswerth, und das Violinsolo von *Benedictus* wurde von Herrn Kehl in schwungvollster Weise gespielt. Alle, Chor, Orchester und Solisten, bemühten sich ihre Aufgaben wurdig zu lösen.

* **Schleswig.** Das hier am 14. Mai abgehaltene Friedensconcert in der Domkirche zum Besten unserer Invaliden hatte eine grosse Zuhörermenge versammelt; man schätzt die Zahl derselben auf 2000. Das Programm: Vorspiel für Orgel, Schubert's Litaney für vierstimmigen Chor (zur Stenge erregirt), Handel: Auswehl aus dem Oratorium »Judas Maccabaus«, sowie Handel's »Krönungshymnen« für Chor mit Orgel, Pauken und Trompetenbegleitung. — wurde mit ausserordentlicher Präcision ausgeführt. Vielen Beifall fanden auch die darin vorkommenden Solopartien und ein Duett, sowie auch des Vorspiel (von Herrn Organist Stange), welcher Letztere die Einübung und Leitung des ganzen Concertes übernommen hatte. Es waren genauserviele Stunden nach langer musikleerer Zeit. Wohl keine Kirche in unserer Provinz dürfte sich eher für derartige grössere Aufführungen so sehr eignen wie unser Dom mit seiner prächtigen Orgel. Möge dies also nur ein guter Anfang gewesen sein in der Vorführung von solchen in wahrheit grossem Stile gehaltenen Werken.

* **Stockholm.** Zur Errichtung eines Studentengebäudes in Upsale suchen die betreffenden die Mittel zum Theil zusammen zu singen. So langte hier am 12. Mai ein Extrazug von Upsale mit dem Sängerchore der Studenten (240 Mann) an, um an diesem und dem folgenden Tage unter Leitung ihres Musikdirectors Dr. Arpi in der Katharinenkirche zwei Vocalconcerte zu geben. Unter den Studirenden in Upsale wird überhaupt die Musik sehr gepflegt, gewiss mehr als an den meisten Hochschulen.

*). Wir finden es sonderbar, dass man die Symphonie in die Mitte stellte. Sie konnte am Anfange oder auch am Ende Platz haben, aber das Chorgesangwerk muss in der Mitte stehen. Die Münchener Anordnung ist die verkehrte Welt und wird zum Theil verschuldet haben, dass namentlich das erste Gesangwerk (von Wüllner) nicht zur vollen Geltung kam. *D. Red.*

Digitized by Google

ANZEIGER.

[91] Verlag von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur.

Ferdinand Hiller's Werke.

Op. 79. **Christnacht.** Cantate von Aug. v. Platen für Solostimmen und Chor mit Begleitung des Pianoforte. Für Orchester instrumentirt von Eugen Petzold. Partitur 2 Thlr. 15 Ngr. Clavier-Auszug 4 Thlr. 12½ Ngr. Orchesterstimmen 2 Thlr. 15 Ngr. Solo-Singstimmen 7½ Ngr. Chorstimmen 4 Thlr.

Op. 85. **Vier Gesänge** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Herrn C. Niemann gewidmet.) 1 Thlr.
- Nr. 1. Abendsegen. »O lichte Gluth! o goldner Strahl!« von H. Steinbeuer.
- 2. Liebchens Bild: »Mag da draussen Schnee sich thürmen«, von H. Heine.
- 3. Dolce far niente: »Tiefe Ruhe in den Bäumen«, von H. Steinbeuer.
- 4. »Wenn der Frühling kommt«, von C. Siebel.

Op. 94. **Acht Gesänge** für drei weibliche Stimmen mit Clavierbegleitung. (Den Singernonnen auf Montesenio in Dankbarkeit zugeeignet.) Partitur und Stimmen. Heft I. II. à 1 Thlr. 20 Ngr. Stimmen einzeln à 3 Ngr.

Heft I.

Nr. 1. Sonntags-Abend: »Die Erde, von der Fülle des Frühlings ganz beschenkt«, von L. Dreves.
- 2. Elme: »Lieb Elme war zur Herbstzeszeit das schönste Mädchen am See«, von L. Dreves.
- 3. Vigilie: »Wie sacht, o Nacht, brichst du herein«, von L. Dreves.
- 4. Frühlingswerden: »Welch ein Frühlingsruhen geht durch's ganze Land«, von Dilie Helena.

Heft II.

Nr. 5. Nachtlied: »Nun, da mild der Tag geschieden«, von Wilh. Fischer.
- 6. »Lufichen, das den Hain umsauselt«, von Dilie Helena.
- 7. »Viel tausend Blümlein auf der Aue«, von A. Niemann.
- 8. Volkslied: »Wenn ich ein kleines Waldvöglein wär'«.

Op. 103. **Palmsonntagsmorgen.** Gedicht von E. Geibel, für eine Sopranstimme und weiblichen Chor mit Orchesterbegleitung. (Dem Dichter zugeeignet.) Partitur 4 Thlr. 20 Ngr. Clavier-Auszug und Singstimmen 1 Thlr. 12½ Ngr. Orchesterstimmen 2 Thlr. Chorstimmen einzeln à 2½ Ngr.

Op. 106. **Operette ohne Text** für Pianoforte zu vier Händen. (Ihrer königlichen Hoheit der Frau Erbprinzessin zu Hohenzollern zugeeignet.) 1 Thlr.

Op. 110. **Phantasie** für Pianoforte. 1 Thlr. 5 Ngr.

Op. 113. **Der 98. Psalm** (Der Herr ist König und herrlich geschmückt) für Männerchor und Orchester. Clavier-Auszug 2 Thlr. Chorstimmen einzeln à 10 Ngr.

(*NB.* Partitur und Orchesterstimmen sind in Abschrift zu beziehen.)

Op. 117. **Hiller-Album.** Leichte Lieder und Tänze für das Pianoforte componirt und der musikalischen Jugend gewidmet. 2½ Thlr.

Op. 123. **Acht Gesänge** für drei weibliche Stimmen mit Clavierbegleitung. (Herrn Director Jul. Stern in Berlin gewidmet.) Partitur und Stimmen. Heft I. II. à 1 Thlr. 20 Ngr. Stimmen einzeln à 3 Ngr.

Heft I.

Nr. 1. Herbsttage: »Verkühlet ist des Sommers Brand«, von L. Issleib.
- 2. Viele Grüsse: »Ich sende zu dir hin so viele Grüsse«, von P. Heyse.
- 3. Frühlingsgeläut: »Schneeglöckchen, Schneeglöckchen«, von P. J. Immergrün.
- 4. Gefangen: »Vöglein, will mir doch vor Weh«, von P. J. Immergrün.

Heft II.

Nr. 5. Die Kapelle: »Unter schattigen Bäumen steht eine freundliche Kapelle«, von Jul. Sturm.
- 6. Frau Kukuk: »Der Kukuk hat ein einzig Lied«, von Jul. Sturm.
- 7. Volkslied: »Hier ist die Stelle, hier ist der Platz«, von P. J. Immergrün.
- 8. Mailied: »Eine Lerche hoch in der kleren Luft«, von W. Fischer.

Op. 124. **Thema und Variationen** f. Pfte. zu 4 Hdn. 1 Thlr. 5 Ngr.

[92] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

SONATE
in Gmoll
für Pianoforte
von
Felix Mendelssohn Bartholdy.
Op. 105.
Preis 1 Thlr.

SONATE
in Bdur
für Pianoforte
von
Felix Mendelssohn Bartholdy.
Op. 106.
Preis 1 Thlr.

[93] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Zweite Suite
in Canonform
FÜR ORCHESTER
componirt
von
Julius O. Grimm.
Op. 16.
Partitur 3 Thlr. 20 Ngr. Stimmen 5 Thlr.
Vierhändiger Clavierauszug vom Componisten 1 Thlr. 25 Ngr.

[94] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur
Franz Schubert
Grosse Messe (in Es)
für Chor und Orchester.
Partitur 7½ Thlr., Clavier-Auszug 5 Thlr., Orchesterstimmen 6½ Thlr., Chorstimmen 2 Thlr.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 14. Juni 1871. **Nr. 24.** VI. Jahrgang.

Inhalt: Zur Musikpraxis und Theorie des 16. Jahrhunderts. III. Die rhythmischen Elemente. — Achtundvierzigstes niederrheinisches Musikfest, gefeiert in Köln am 28., 29. und 30. Mai 1871. — Musikleben in Prag im Winter von 1870/71. — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Zur Musikpraxis und Theorie des 16. Jahrhunderts.*)

(G. von Tucher.)

III.

Die rhythmischen Elemente.

Man hat hin und wieder die Ansicht ausgesprochen, die alte Musik habe keinen — oder habe beinahe keinen Takt und nicht bedacht, dass man ihr damit ein wesentliches Element abspricht, ohne welches ein musikalisches Kunstwerk nicht gedacht werden kann. Zunächst mag wohl die äussere Erscheinung Veranlassung hiezu gegeben haben, da man alle alte Musik ohne Taktstriche notirt fand und gewöhnt ist, nur an diese den Takt geknüpft zu sehen, dann aber auch das Gefüge der Stimmen eines contrapunktischen Gesanges in einer Art wahrnahm, welche nicht auf so hervortretende Weise rhythmische und Taktgliederung erkennen lässt, wie die neue Musik.

Um hierüber zu einem richtigen Verständnisse zu gelangen, müssen wir den Geist und den daraus hervorgehenden Charakter des alten Kirchengesanges und zwar in seiner Doppelgestaltung als liturgischen Gesang wie als Kunstmusik, sodann dessen Gegensätze, den Volksgesang und den weltlichen Kunstgesang dieser Periode, sowie die neue Musik ins Auge fassen.

Eine jede Form ist das Maass der inneren Bildungskraft. Daher entspricht auch in der die innersten Tiefen des Gemüthslebens durchgehenden und dieselben anregenden Musik in den Perioden, in welchen sich eine einheitliche gemeinsame Richtung des Gemüthslebens ausgebildet hat, die Formgestaltung derselben dieser Richtung. Und diese Richtung war in der älteren Periode das christliche Gottesbewusstsein, in welchem zugleich alles geistige Leben seinen tiefsten Ausdruck fand, auf welche die Art und Weise, wie sich der Kirchenbegriff bis zum Reformationszeitalter entwickelt hatte, verhältnissmässig nur geringen Einfluss ausübte, welche auch fortwährend in und für die Kirche die massgebende blieb, als sich das geistige Leben ausserhalb derselben einen anderen Ausdruck suchte. Wie Christus gesagt hatte: »Mein Reich ist nicht von dieser Welt« — »In mir habt ihr Frieden, in der Welt habt ihr Angste und die Apostel: »Der Welt Freundschaft ist Gottes Feindschaft« — »Der Welt Weisheit ist Thorheit bei Gott« — Sätze, deren tiefes geistiges Verständniss das tiefere Eingehen in Geist und Wesen der alten Kunst bedingt, so prägt sich auch der Gegensatz ihrer Kunstform zu der einem anderen Gebiete angehörigen mit grosser Entschiedenheit aus. Wir haben diesen Gegensatz, in dem vornehmlich die alte Kunst zur modernen in tonischer Beziehung sich befindet, im ersten Artikel (S. 155 des vorigen Jahrganges), dann noch in einer besonderen Richtung im zweiten zum Gegenstande unserer Betrachtung gemacht. Hier sollen nun noch die bereits angegebenen Gegensätze von Seiten der rhythmischen Gestaltung zur Erörterung gelangen. Jene ideale Grundlage des alten Kirchengesanges hatte sich selbstverständlich dem Officium des Altardienstes der die Kirche repräsentirenden, das Verhältniss zwischen Gott und den Menschen vermittelnden Priesterschaft angeschlossen, an ihm sich entwickelt und festgestellt und zunächst in einer Gesangsform ihren Ausdruck gefunden im Choral*) der Liturgie, einem aus meist gleich langen Noten bestehenden Gesange ohne Zeitmessung, daher ohne allen Takt und ohne Rhythmus. Jeder nicht unmittelbar zum Messgottesdienste gehörige liturgische Gesang steht aber immer in Beziehung auf diesen und in innerem geistigen Zusammenhange damit. In der evangelischen Kirche bildet der Gedanke, dass die Gemeinde nach apostolischem Ausdrucke als der Leib Christi, die Gemeinschaft in Christo, die Communio sei, die Grundlage des ganzen Gottesdienstes, welche einer weiteren Vermittlung durch eine Priesterschaft nicht bedarf. Wenn die evangelische Kirche, zumeist die lutherischen Bekenntnisses, Jahrhunderte lang den liturgischen Gesang beibehalten, und man ihn theilweise, wo er aufgegeben worden, in neueren Zeiten wieder einzuführen begonnen hat, so liegt hierin, sowie in dessen dem Chorale sich möglichst anschliessendem Form auch nur der Ausdruck des objectiven und darum unverrückbaren Geistes der Kirche im Gegensatze zu der in Predigt und Kirchenlied hervortretenden subjectiven, mehr beweglichen Seite.

Man wundere sich nicht, hier den Takt und rhythmuslosen Choral aufgeführt zu sehen, nachdem oben der Takt als wesentliches Erforderniss eines Kunstwerkes bezeichnet worden ist. Denn nach dem allgemeinen Begriffe von Kunst als Verbindung des Idealen mit dem Realen kann auch der einzigartige Choral hievon nicht absolut ausgeschlossen werden. Wird ein solcher gut und richtig, was aber die Hauptsache ist, mit heiligem Ernste und Würde vorgetragen, nicht wie Luther es nennt als »Eselsgeschrei«, so giebt sich in ihm eine Erhabenheit und Grösse kund, die dem Bedeutendsten, was die classische contrapunktische Kunst zu leisten vermag, mindestens an

*) Siehe Nr. 19 und 20 des vorigen und Nr. 9—17 dieses Jahrganges.

*) d. h. immer nur gregorianischen Kirchengesange. Es ist als gröbliches Verkennen des Wesens der Sache zu erklären, wenn man thörichter Weise, obwohl schon seit längerer Zeit, den evangelischen Gemeindegesang auch Choral nennt.

Digitized by Google

die Seite zu setzen ist, wenn gleich die Gesetze einer kunstmässigen Schönheit in der Musik nicht zur Geltung gebracht wurden. Der Choral drückt — aber, wir wiederholen es, immer nur in der entsprechend würdigen Gestalt der Ausführung — eben gerade in seiner Takt- und Rhythmuslosigkeit dasjenige Element aus, das wir den objectiven Charakter nennen. Takt und Rhythmus sind Formen der Zeitlichkeit, geordnet nach den Bestimmungen des reflectirenden Verstandes, sonach des endlichen Denkens. Der Inhalt der von ihm durch den Ton aus der Sprache des gemeinen Lebens gehobenen Textesworte, und sehr viel mehr soll das Choralsingen nicht sein, ist das objective Besitzthum der Kirche, welches in der Gemeinschaft Christi nicht durch menschliche Weisheit oder subjectives Empfinden, Fühlen und Vorstellen vermittelt, über allem Zeitlichen, Irdischen ebenso erhaben ist, wie nach den angeführten biblischen Aussprüchen Christus über der Welt. In diesem Gesange liegt also nach Ton und Wort der Geist der vernünftigen, göttlichen Allgemeinheit, welche nicht aus Allen hervorgegangen ist, sondern über aller Besonderheit stehend, alle endlichen subjectiven Empfindungen aus ihrer blossen Endlichkeit emporhebt und verklärt.

Der Gegensatz des Chorales ist der, in älteren Zeiten wenigstens, ebenfalls nur einstimmige Volksgesang. Aus der Natur des menschlichen Geistes folgt, dass was dieser von Seite des Gemüthslebens als Werk der Schönheit, der Darstellung der Idee, des Göttlichen, Unendlichen in realer Gestaltung von Zeit und Raum zu schaffen unternimmt, das formale Gepräge seines eigenen Wesens an sich trage, welches ist die Einheit in der Mannigfaltigkeit, Symmetrie und Proportion, Ebenmass und Verhältniss der Theile unter einander und zum Ganzen. Diesem Naturgesetze des Geistes folgt derselbe ohne Reflexion auf dem Wege der Unmittelbarkeit, ausserhalb welcher Gestaltung keine Befriedigung gefunden werden kann, die nur gegeben ist, wenn der Geist im Bewusstsein seiner selbst sich in seinem Werke zu erkennen vermag. Der unmittelbare Ausdruck dieses Gesetzes in Poesie und Musik ist der Rhythmus, nach des alten Aristides Quintilianus noch immer treffendsten Definition »das System der in gewisser Ordnung mit einander verbundenen Zeittheile«*), daher auch die wahre Form für den Ausdruck, in dem sich die Empfindungen Aller einigen und zwar in der Poesie als Metrum, in der Musik als Takt und rhythmischer Bau, der in der Zusammenfügung von Gliedern einer Melodie zu einem in sich geschlossenen Ganzen besteht — beide, Metrum und musikalischer Rhythmus vereinigt, selbst auf der einfachsten Stufe der Entwicklung als Volksmusik im Liede. Dieser Rhythmus ist aber eben die Form, in der das Ideelle in die Erscheinung von Zeit und Raum tritt — denn auch die bildenden Künste stehen unter dem Gesetze der Eurhythmie — macht sich daher um so mehr oder weniger geltend, je mehr sich der Inhalt des Kunstwerkes der zeitlich realistischen oder der geistigen Seite zuwendet. Zu jener gehört auch das subjective Element, als das Heraustreten der Idee in die natürliche Besonderheit, welche zu überwinden Aufgabe des Individuums ist. Fast aller Volksgesang ist subjectiv lyrisch und darum rhythmisch, und wenn sich in ihm auch die Empfindung Aller auf gleichmässige Weise kund giebt, so tritt darum diese noch nicht in die concrete Allgemeinheit, findet vielmehr in dem einigenden Bande des Rhythmus ihren adäquaten Ausdruck.

Es ist interessant, dass obwohl das 15. und 16. Jahrhundert bereits treffliche Weisen des Volksgesanges, des geistlichen wie weltlichen, mit ganz schön und consequent durchgeführter rhythmischer Gliederung geschaffen hat, dennoch die gesammte reiche Theorie des 16. Jahrhunderts (unseres Wissens wenigstens) mit keinem Worte dieses Elements Erwähnung thut. Es war dasselbe auch nur Product des unmittelbaren Gemüthslebens ohne Reflexion, darum kein Gegenstand für die Theorie, die sich nur den Erzeugnissen der kirchlichen Kunstmusik zuzuwenden vermochte, welche eine solche Rhythmik in selbständiger, nicht durch metrische Texte hervorgerufenen Weise nicht kannte.

Der kirchliche Gemeindegesang der katholischen Kirche sowohl, soweit sie sich denselben angeeignet hat, schon von den ältesten Zeiten her als Wallfahrt- und Bittgesänge, wie der evangelischen, ist Volksgesang und als solcher vorherrschend rhythmisch, wenigstens seinem wahren Wesen nach und steht darum im Gegensatze zu dem Chorale, dem liturgischen Gesange, welcher alles jenes subjective oder zeitliche Element von sich abgestreift hat, während der Gemeindegesang der Ausdruck des subjectiven Bedürfens und Wollens ist, welches sich aus der Noth und dem Elende der Zeitlichkeit, aus dem Bewusstsein der Schuld heraus, mit Lob und Dank, mit Ergebung und Bitte zu Gott wendet und in Ton und Sprache das Allen Gemeinsame ausdrückt, daher in Formen sich ergeht, welche wie in allem Volksgesange keine anderen sein können als Takt und Rhythmus, dessen eigentliches Wesen eben die Einigung des Besonderen ist.

Die alte kirchliche Kunstmusik aber bedarf nach dem oben Angeführten zu ihren Kunstgebilden eben desjenigen Elementes, welches sie als ein durch den menschlichen Geist, Phantasie und Begabung vermitteltes Werk darstellt, nämlich des rhythmischen, wenn gleich ihr Inhalt kein anderer ist als der objective des liturgischen Gesanges. Aber sie reducirt sich selbst hiebei auf das Minimum des Nothwendigen, indem sie durch die Freiheit einer nicht auf accordmässiger Unterlage gebauten Stimmführung die rhythmische Gliederung unmöglich macht und selbst auch in der Beschränkung des Rhythmus auf die Taktgliederung dieser gegenüber ihre Freiheit durch Synkopen behauptet, durch welche der musikalische Accent von dem guten Taktheile auf den schlechten gedrängt wird. An die Stelle des Bandes der rhythmischen Anordnung neuerer Tonstücke setzt sie den Rhythmus der Gedanken (musikalischer Motive) in Satz und Gegensatz oder Antwort, auch nur Nachahmung, ähnlich dem Parallelismus der hebräischen Poesie, welcher auch ein Rhythmus ist nicht der Worte, sondern der Gedanken; ferner das schon mehrfältig erwähnte höhere Gesetz der Tonarten, des Ambitus, der Cadenzen, welches Gesetz nicht wie das rhythmische das des abstracten Zahlenverhältnisses, sondern aus der lebensvollen Entfaltung des dem Gemüthe ganz besonders zugehörigen tonischen Elementes hervorgegangen ist. Nur bin und wieder nimmt der Gesang die Gestaltung rhythmischer Gliederung in mehrstimmigen homophonen Sätzen über metrische Texte an, wenn er sich diesen anschliesst, z. B. in dem zart innigen frommen »Stabat mater« von Giov. Mar. Nanini, dann in der Sequenz der Seelenmessen »Dies irae« meist in einzelnen Sätzen derselben. Es giebt sich aber auch bei solchen Gesängen, wie das angeführte »Stabat mater« mit der alle Verse des Textes sich wiederholenden Melodie der subjectiv lyrische Stimmungsausdruck kund.

Wir haben die Meinung ausgesprochen, diese auch nachzuweisen versucht, dass die contrapunktische Kirchenmusik aus dem Chorale hervorgegangen sei. Die urkundlichen Documente über die Beschaffenheit der ältesten uns bekannt gewor-

*) Wenn man diese Definition für ungenügend erklärt hat, so hat man die Bedeutung der Worte nicht in Erwägung gezogen. Im Begriffe Theil liegt dessen Beziehung auf ein Ganzes, die Ordnung giebt das Verhältniss, nämlich die Beziehung der Theile auf einander und das System ist das zur Einheit sich zusammenschliessende Ganze, daher der Begriff des Organischen und damit Alles, was die heutigen Gelehrten verlangen. Dazu gehört aber, dass es nach Quintilianus auch eine Rhythmik des Raumes giebt die Eurhythmie in der Plastik zum Beispiel.

Digitized by Google

denen polyphonen Gesänge sind in verhältnissmässig äusserst geringer Anzahl auf uns gekommen. Was diese wenigen Reste bezeugen, scheint allerdings darauf zu deuten, dass die contrapunktische Musik den Volksgesang zur Grundlage habe. Doch möchten wir diesen in so kategorisch bestimmter Weise, wie es von Dr. K. F. Schneider («Das musikalische Lied in seiner Entwicklung») geschieht, nicht annehmen. Die reflectirende geistige Thätigkeit, welche den Contrapunkt erfunden, ist eher bei den Angehörigen der Kirche, welche die fast ausschliessenden Träger aller geistigen Bildung in der Zeit vor dem 14. Jahrhunderte gewesen, zu suchen, als in den ungebildeten Laienkreisen jener Zeit. Alle Theoretiker und Tonsetzer der alten Kunstmusik waren wohl zumeist Geistliche oder hatten ihren Beruf im Dienste der Kirche gefunden. Ihnen lag nun der Choral näher als der Volksgesang, auch deutet die constante und vorherrschende Entwicklung des polyphonen Gesanges auf dem Gebiete der Kirchenmusik darauf hin, dass auch dessen Entstehung in der Kirche zu suchen und aus dem Chorale abzuleiten sei. Die Hauptsache aber, welche diese Frage *a priori* auf das Unzweifelhafteste entscheidet, ist der oben gezeigte innere geistige Zusammenhang des Chorales in seiner takt- und rhythmuslosen Gestalt mit der alten auch in dieser Form wenigstens einigermaassen verwandten Kunstmusik, während nach dieser Seite hin keine Verwandtschaft mit dem in vorherrschend rhythmischer Form sich ergebenden Volksgesang aufzufinden ist. Wohl ist im Verlaufe der Zeiten vielfach das Subject (Thema, Tenor) dem Volks- oder weltlichen Kunstgesange entnommen, meist aber mit Abstreifung der in die contrapunktischen Sätze gar nicht einzufügenden Rhythmen, wodurch sie dem Chorale gleich gemacht worden, wesshalb denn auch keine Spur von einem Einfluss des im treffenden Volksgesange liegenden Geistes auf die Entwicklung des contrapunktischen Satzes, dann ein Motiv aus ersterem als Subject entlehnt worden, wahrzunehmen ist.

Uebrigens mag hier noch die Bemerkung Platz finden, dass keine Melodie mit Sicherheit für aus dem Volksgesange stammend erklärt werden kann, wenn nicht unzweifelhaft historisch documentirte Beweise hiefür vorliegen, ausserdem können Accent und Volkston höchstens nur eine Vermuthung hiefür begründen, im Zweifel ist sie dem weltlichen Kunstgesange zuzuweisen.

Fassen wir aber den alten Kirchengesang, Choral wie contrapunktische Musik, beides als liturgischen Gesang und zwar in seinem Unterschiede von dem kirchlichen Gemeinde (d. h. Volks-) gesang in einem gemeinsamen Begriffe zusammen, so ist jener der Ausdruck des befriedigten, d. h. in Gott seligen Gewordenseins, dieser eines nach gleicher Befriedigung strebenden Werdens.

Eben weil in jener ganzen Periode das religiöse Bewusstsein alles geistige Leben beherrschte, wir wollen nicht einmal das gar zu oft nur den clericalen Herrschergelüsten zum Deckmantel dienende *veritas ecclesiam nulla salsare* beiziehen, so war die weltliche Kunstmusik, welche ausserkirchlichen Zwecken diente, auch nicht im Stande sich selbstständige eigene Kunstformen zu schaffen, sie musste sich solche der kirchlichen entlehnen, sie mochten passen oder nicht. Nur gewisse homophone Sätze, besonders Tanzlieder, Madrigale u. dgl. entnahmen dem Volksgesange rhythmische Formen, zuweilen selbst von reizender Schönheit, z. B. die englischen Madrigale von John Dowland, Thomas Morley*) etc.

Wie aber mit solchen verhältnissmässig wenig Ausnahmen die alte weltliche Kunstmusik in ihren mehrstimmigen Sätzen sich keine ihr eigenen Formen zu schaffen vermochte, solche desshalb von der Kirche entlehnen musste, aus demselben Grunde vermag auch die neue Kunstmusik sich keine Formen für die Kirche zu bilden. An die Stelle des die Gemüther beherrschenden Glaubens als des geistigen Gesammtausdruckes der Zeit ist die Wissenschaft und reicht diese nicht aus, Subjectivismus oder Materialismus getreten, der Glaube ist nur noch Sache des Einzelnen. Was unsere Zeit darum als Kirchenmusik zu produciren vermag, ist Nachahmung contrapunktischer oder sonstiger homophoner Gestaltungen der alten Musik, ausserdem subjective Empfindelei und Sentimentalität. Alles was die neuere Zeit (eine nun wohl auch schon zum Abschlusse gelangte oder demselben zueilende Periode) Grosses und Herrliches, je nach dem Maasse der dem schaffenden Künstler verliehenen Begabung zu leisten vermochte, ist im Gegensatze zur alten Kunst, die Stimmung für das Ideale, jedoch nur soweit es sich in dem Realen, dem Gebahren des irdischen Seins oder blos subjectiver Richtungen des Gemüthslebens entfaltet, darzulegen und in den Herzen der Hörer zu erwecken, nicht aber ihr eigenthümliche Werke des echten Kirchentones mit dem grossartigen über alle Endlichkeit und Subjectivität erhabenen Gehalte zu schaffen. Bezeichnend ist die nach Abschluss der Periode echter Kirchenmusik im 17. und 18. Jahrhundert hervorgetretene Zwischenform der geistlichen Musik in Oratorien, Cantaten etc., welche der weltlichen Musik näher als der alten Kirchenmusik steht.

(Fortsetzung folgt.)

*) Siehe Julius Jos. Maier «Auswahl englischer Madrigale». 3 Hefte. Breslau (jetzt Leipzig, Leuckart).

Achtundvierzigstes niederrheinisches Musikfest,

gefeiert in Köln am 28., 29. und 30. Mai 1871.

Von Dr. Franz Gehring.*)

I.

Die niederrheinischen Musikfeste sind seit ihrem Entstehen so mit den äusseren Geschicken der Rheinprovinz und des ganzen Vaterlandes verflochten gewesen und waren ihnen unterworfen, mochten es gute oder böse sein, mochten sie freundlich oder drohend dareinschauen, dass an der Geschichte dieser Feste der thatsächliche Ausdruck von so Manchem erkannt werden kann, was in unserem Vaterlande auf- und abwogte. Ihr nationaler Charakter wird desshalb nicht zu bestreiten sein und wenn wir auch nicht wie die Griechen nach der Wiederkehr der olympischen Spiele auf ihnen eine Chronologie zu basiren brauchen, da die Dauer dieser Olympiaden hier mit dem bürgerlichen Jahre zusammenfallen würde, so hat sich doch durch die periodische Wiederkehr der Feste für jede der drei Vereinsstädte eine particulare Art von Zeitrechnung herausgebildet. So kommt es, dass im Tagesgespräche, wenn die Zeit irgend eines Factums festgestellt werden soll, dieses z. B. mit den Worten geschieht: als wir das letzte Musikfest hatten. Für die im Vergleiche mit Köln kleineren Städte des Verbandes, für Aachen und Düsseldorf ist übrigens das Musikfest ein Ereigniss, welches selbst die beschaidenste Hütte berührt. In Köln wird man wegen der Grösse der Stadt die Anwesenheit der Festgenossen nicht so gewahr, wie in den anderen Städten. Für alle Zeiten ist aber gesorgt, dass man in Köln des thätigen Antheils an jenen schönen Festen eingedenk sei — dem Streben, die alte kunst- und prachtliebende Stadt auf die würdigste Weise in der Reihe dieser Feste zu vertreten, verdankt Köln nicht zum geringsten Theile den im Jahre 1858 vollendeten Umbau

*) Elberfelder Zeitung Nr. 149, 150 und 152.

Digitized by Google

des Gürzenich-Saales, womit eine der prachtvollsten Tonhallen, die überhaupt existiren, geschaffen ist.

So ereignisreich manche Jahre waren seit dem jetzt beinahe fünfzigjährigen Bestehen der Musikfeste und so schwer die Folgen einer aufgeregten Zeit auch diese Feste trafen, das hartnäckige Beibehalten derselben und das Bestreben, auch in den weitesten Kreisen den Einfluss der Musik als Volksbildungsmittel durch sie geltend zu machen, haben sie glücklich über alle Klippen hinweggeführt bis zu diesem Jahre, in welchem unsere höchsten nationalen Wünsche sich erfüllt haben. An dem Aufrechterhalten des nationalen Bewusstseins, an der sorgfältigen und liebevollen Bergung der zarten Keime der Vaterlandsliebe, bat diese jahrelange Pflege der deutschen Musik den thätigsten Antheil gehabt — eine Friedensfeier nach den Kämpfen und Gefahren des verflossenen Jahres, über welche uns nur die wahre und echte Vaterlandsliebe hinwegführen konnte, eine solche Friedensfeier war daher ein würdiger Name für das diesjährige Fest. Wie Emil Rittershaus in seinen Worten der Weihe ganz richtig bemerkte, in keiner Stadt der Rheinlande hätte das Fest in diesem Jahre würdiger begangen werden können, als in Köln, dem alten heiligen Köln, auf dessen Gedeihen und Blühen schon unsere Urahnen stolz waren, in dessen Aufschwung von diesem Jahre ab, wie vom Jahre 1815 ab, eine neue Epoche gerechnet werden möge.

Mit der Einrichtung der Musikfeste, wie sie jetzt üblich ist, ist auf das innigste in Zusammenhang zu bringen der Name von Ferdinand Hiller. Seit dem Jahre 1853 ist er für dieselben ausserordentlich thätig gewesen und es ist dieses seit jener Zeit das echte Musikfest, welches er zu dirigiren berufen war. Um so mehr ist diese Thätigkeit anzuerkennen, als es selbstverständlich ist, wie anstrengend dieselbe dann wird, wenn man so wie Hiller während fast fünf Tagen (so lange dauern nämlich Hauptproben und Festtage) alle physischen und geistigen Kräfte auf das äusserste anspannt, um das Gelingen des Festes so vollkommen wie möglich zu machen. Es war zwar schon lange Sitte, zur Verherrlichung des Festes hervorragende Künstlerkräfte für die Soloparthien heranzuziehen und dabei weder der Kosten noch Mühen zu scheuen. Dass sich diese Sitte auch auf das Orchester ausgedehnt hat, haben wir Hiller zu verdanken, so dass wir jetzt meistens auf den Musikfesten ein Musterorchester zu hören bekommen. Diese Zusammensetzung des Orchesters ist eine der schwierigsten Aufgaben für den Dirigenten. Ausgezeichnetes Streichquartett ist zwar nicht so schwer zusammenzubringen, aber die Blasinstrumente aus verschiedenen Städten und Orchestern in einer Stimmung zusammen zu suchen und zu finden, bleibt eine oft beim besten Willen unlösbare Aufgabe; um so mehr müssen wir uns glücklich schätzen, dass das diesmal sehr gut gelungen war. Aus Hannover, Düsseldorf, Detmold, Brüssel, Lüttich und Rotterdam hatte man die ausgezeichnetsten Künstler berufen und dadurch war es gelungen, der Schönheit mancher Klangwirkungen ausserordentlichen Reiz zu verleihen. An der Spitze des Streichquartetts standen die Herren v. Königslöw und Japha aus Köln und neben ihnen sahen wir Bargheer aus Detmold und Jean Becker aus Mannheim, Engel aus Oldenburg und manchen anderen ausgezeichneten Geiger. Am Cello waren es Grützmacher, Valentin Müller und Rensburg, welche ihre Sache als Koryphäen vertraten. Vierzehn Contrabässe, darunter der Kölner Veteran Adolph Breuer bildeten mit den 21 Cellisten die Grundlage des Streichquartetts, welches ausserdem noch 19 Bratschen und 46 Geigen enthielt. Der Blasinstrumente und ihrer ausgezeichneten Leistungen werden wir im Laufe der Beschreibung des Festes öfter zu gedenken haben, und verweisen darauf hin. Leider waren die Anstrengungen vergeblich gewesen, den berühmten Paukenschläger Pfund aus dem Gewandhausorchester zu Leipzig zu gewinnen und so mussten wir uns mit der einheimischen Kraft des Herrn v. Bongardt begnügen, der sein Möglichstes that. Das Verzeichniss der Mitglieder des Chores ergiebt eine Gesammtzahl von 624 Sängern und Sängerinnen aus den verschiedensten Gegenden unseres Vaterlandes. Wenngleich der Bass sehr viel stärker war, noch der auf dem Papier stehenden Anzahl, als der Tenor, so müssen wir dem letzteren doch den Beifall zollen, dass sein Klang besonders schön und nobel war. In ähnlichem Verhältnisse stand die Klangmasse von Sopran und Alt, obgleich beide nominell nahezu gleich stark waren, leistete doch der Sopran Vorzüglicheres an Kraft und Sicherheit. An letzterem fehlte es dem Alt ab und zu ganz merklich. Die Wahl der Solisten war eine sehr glückliche zu nennen. Wenn es möglich ist, Frau Joachim und Julius Stockhausen zu gewinnen, dann kann die Wahl ja nicht zweifelhaft sein und Aller Dank für die Mitwirkung dieser beiden Künstler muss ihnen allein dargebracht werden. Auch Frau Bellingrath steht auf einer so hohen Entwicklung ihrer künstlerischen Kräfte, dass neben ihr eigentlich auch von keiner anderen Sopransängerin die Rede sein kann, welche im Stande wäre, die mannigfaltigen Ansprüche zu erfüllen, die an eine Sopranistin auf den Musikfesten gestellt werden. Herr Dr. Gunz hat zwar noch Rivalen, bewies aber durch die ausserordentlich massvolle Behandlung seiner jetzigen freilich nicht mehr intacten Stimmmittel, dass er würdig war, neben den genannten Künstlern die mitunter recht schweren Aufgaben zu repräsentiren. Eine kleinere Partie in dem Oratorium des zweiten Tages war einer ehemaligen Schülerin des Kölner Conservatoriums, Frl. Wilhelmine Schwarzkopf, einer talentvollen jungen Dame, übertragen. Die Orgelpartie hatte Herr Musikdirector Weber übernommen, dessen Meisterschaft auf diesem Felde weithin bekannt ist. Der Künstler, auf den die Natur unter den jetzt lebenden Musikern ihre Gaben em reichsten und in der schönsten Harmonie vertheilt hat, der mit Recht wohl der Einzige genannt werden darf, welcher mit seiner Geige die Concurrenz mit der menschlichen Stimme aufzunehmen im Stande ist, der das Schöne und Edle, was wir in der Musik zu ahnen vermögen, uns stets zur bewussten Wahrnehmung zu bringen weiss — Joseph Joachim war gekommen, das Fest mit zu verherrlichen.

In dem Programm des Festes war diesmal insofern eine Aenderung gegen sonstige Feste eingetreten, als man für den ersten Tag kein grösseres Vocalwerk gewählt hatte. Der Grund, weshalb dieses geschehen, ist der, dass man den patriotischen Charakter des Festes mit vollem Rechte durch einige Gelegenheitscompositionen hervortreten lassen wollte. Als eine solche eröffnete das Fest eine Ouvertüre von Carl Reinecke, »Friedensfeier« betitelt. Der Componist hat als Motive, in denen die Ouvertüre culminirt, den Choral »Nun danket Alle Gott« und den Siegesgesang aus »Josua« gewählt (der später in »Judas Maccabäus« hineingenommen ist und von hierher seine grosse Popularität erlangte, den Rheinländern speciell als die dem Dombauliede untergelegte Melodie bekannt). Dass der Componist so populäre Motive verwandt hat, dis von so entschiedener Wirksamkeit sind, dass er sie so geschickt eingeführt hat, sind Vorzüge, welche der Composition stets denselben Beifall sichern werden, wie ihn dieselbe bei der Eröffnung des Musikfestes fand. Die Ouvertüre beginnt mit sehr scharfen und kräftigen Rhythmen, denen dann andere folgen, welche beruhigender sind und geradezu Veranlassung dazu geben, in der Erinnerung zu suchen, woher diese eigenthümliche Combination stamme. Es sind das eben die bekannten Rhythmen der oben erwähnten ländlerschen Melodie, welche in einfachen und kleren Motiven verwandt sind, die Erwartung der Zuhörer zu spannen, bis dann jene Melodie zuerst zart, gerade so wie im Oratorium in den Hörnern gleichsam wie eine Erinnerung auftritt, dann wieder durch eine Schilderung des Kampfes unter-

Digitized by Google

brochen wird, wobei sich die Spannung des Zuhörenden steigert. Die herannahenden Siegesfanfaren dringen dann immer bestimmter hindurch und mit ihnen die Händel'sche Melodie und der Choral, welche beide kunstreich aber vollkommen kenntlich zusammenverwebt sind. Die Ouvertüre fand rauschenden Beifall, und das Publikum, unter dem sich die Nachricht verbreitet hatte, dass der Componist anwesend sei, verlangte stürmisch, diesen zu sehen. Diesen Wunsch erfüllte Carl Reinecke, und so war die festliche Stimmung in eine sichere und glückliche Bahn eingeleukt. Wes in diesen Tönen ausgedrückt war: die spannende Erwartung der heimkehrenden und Frieden bringenden Sieger, die dankbare Erhebung der Herzen über den Sieg einer guten Sache, das schilderte in beredten und gemüthreichen Dichterworten, denen in athemloser Stille das Publikum folgte, Emil Rittershaus. Gott sollen wir danken und das durch die Sprache der Musik, deren Allgewalt uns der Dichter in kerniger und herzerwärmender Weise vor die Seele führte; sie ist diejenige Kunst, durch welche in uns das Gottvertrauen gestärkt und erhoben wird; die uns über des Irdische hinwegheht und Alles um uns vergessen macht, so dass wir durch sie freier als in jeder anderen Kunst die Vergeistigung des Gedankens ausdrücken können: »Eine feste Burg ist unser Gott!« Bei diesem Anruf des mächtigen Orgelklingen der Choral Martin Luther's, woran sich unmittelbar die Cantate Joh. Seb. Bach's schloss, welche er über diese Choral-Melodie 1717 componirt hat. Es ist darin das ganze Jugendfeuer eines solchen Genies enthalten. Der erste Chor schreitet mit einer erhabenen Sicherheit dem Texte entsprechend einher und verliert man keinen Augenblick des Faden jenes herrlichen Chorals, welcher in hoher Lage von Trompeten gebiasen wird, denen in unmittelbarster Weise das sechszehnfüssige Orgelpedal folgt. Dieses war verstärkt worden durch eine Bassposaune, wir glauben nicht zum Vortheile des Ganzen. Der Chor war recht sicher und fest. Das nun folgende Duett zwischen Bass und Sopran, sowie ein Recitativ und Arioso für Bass wurden ausgelassen. Darauf folgte die Sopran-Arie: »Komm in meines Herzens Haus, womit Frau Bellingrath die Reihe der Sologesänge eröffnete. Die Lage dieser Arie ist eine sehr schwierige, und wenn daher der Gesang von Frau Bellingrath nicht immer von der Schönheit war, wie man wünschen durfte, so ist davon die eben angeführte Thatsache der Grund. Es folgt dann ein Orchestersätck mit Unisono-Chor stimmtlicher Stimmen: »Und wenn die Welt voll Teufel wär's, worin ein frischer Humor und eine reiche Tonmalerei dem Texte entsprechend hervortreten. Wir hätten gewünscht, dass die drastischen Sprünge der Saiteninstrumente darin etwas markirter zu hören gewesen wären; dann hätte das Stück entschieden lebhaftere Färbung gehabt und der derb humoristische Eindruck, den das Stück trotz allen Ernstes zu machen scheint, wäre deutlicher geworden. Die schönste Wirkung wurde erzielt in dem Duett zwischen Alt und Tenor: (Frau Joachim und Herr Gunz) »Wie selig sind doch, die Gott im Munde tragen«. Mit den beiden Stimmen wechseln ab eine Solo-Clarinette (Herr Sobeck aus Hannover) und Solo-Violine diese von Hrn. Japha gespielt. Die Wirkung dieses Duetts war ausserordentlich schön, namentlich war der Schluss des gesanglichen Theiles so ergreifend vorgetragen, dass wohl Jeder, auch ohne Kenner zu sein, der einfachen Wirkung inne geworden ist. Auf die weiche Stimmung dieses Duetts folgte der Choral nach der Melodie: »Eine feste Burg in einem kräftigen und gedrungenen Tempo genommen sehr erfrischend für die Stimmung und als Abschluss des Ganzen busserst wirksam. Die nun folgende Ouvertüre zu »Iphigenie in Aulis« von Gluck hätte nun eigentlich die volle Gewalt und Pracht eines solchen Orchesters, wie das des diesjährigen Musikfestes entfalten sollen, und es ist uns fast unbegreiflich, dass wir diesen Eindruck nicht gehabt haben; doch erging es uns nicht allein so, sondern auch manchen Andern. Denjenigen, welche die Schuld davon auf das augeblich zu langsame Tempo schieben, erwiedern wir, dass wir dasselbe für durchaus richtig halten; die Originalpartitur kennt nämlich keinen Unterschied zwischen den verschiedenen Theilen des Stückes in Bezug auf das Tempo, und zur klaren Darstellung der Figuren, namentlich wenn sie von einer so grossen Masse vorgetragen werden, bedarf es eines wuchtigen Zeitmasses. Allerdings ist das Ensemble-Studium der Figuren auch dafür unerlässlich, und wenn ein Stück im Publikum so bekannt ist, wie dieses Ouvertüre, so sind die Ansprüche auf die vollendete Darstellung um so berechtigter. Beifällig sei übrigens bemerkt, dass der Schluss der Ouvertüre nicht wie allgemein die Meinung verbreitet ist, von Mozart herstamme.

Der erste Chor der Hiller'schen Hymne »Israel's Siegesgesang« nach Worten der heiligen Schrift, brachte wieder frisches Leben in den Gang des Festes, und wenn es auch keine Gedanken von grosser Tiefe waren, so war die Klangwirkung doch eine schöne. Das Sopran-Solo sang Frau Bellingrath und entzückte durch ihre Stimme, für welche diese Soli fast bestimmt zu sein schienen. Durch dramatisches Leben zeichnet sich der Chor »Die Heiden sind versunken in der Grube« hervorragend aus; auch sang ihn der Chor wie es schien, mit grosser Vorliebe, und das Publikum wusste dieses sehr anzuerkennen. Nicht so einverstanden sind wir mit der Auffassung des Textes »Die mit Thränen säen, werden mit Freuden ernten«. Wir konnten nicht umhin, dabei der Auffassung derselben Worte von Joh. Brahms zu gedenken, welche uns ungleich würdiger erscheint. Ueberhaupt erlahmt gegen das Ende die frische und klangreiche Schreibart des Componisten. Im Ganzen ist aber das Werk von einer solchen Stimmung eingegeben, die eine glückliche zu nennen ist. Es fehlte daher auch nicht an warmem und reichlichem Beifalle.

Die neunte Symphonie, jenes Tonwerk Beethoven's, welches zuerst noch als Manuscript auf dem niederrheinischen Musikfeste 1835 zu Aachen aufgeführt und seitdem am häufigsten von allen Beethoven'schen Symphonien auf den Musikfesten wiederholt wurde, durfte natürlich auf dieser Feier des Friedens nicht fehlen. Die ersten drei Sätze gingen in einer Vollendung, wie wir sie selten gehört: die Blasinstrumente stimmten ausgezeichnet zusammen und leisteten auch im Einzelnen hervorragend Vorzügliches. Das Trio im Scherzo, in welchem die Herren Neiche (Oboe) und Güntermann (Horn) aus Hannover ihre Partie so wohlklingend ausführten, wie wir noch nie dieselbe so gehört hatten, wird uns daher unvergesslich bleiben. Die Hornpassage im Adagio gelang Herrn Güntermann ganz ausgezeichnet.

Im Schlusssatze war der Eintritt des Recitativs von Stockhausen gesungen von der bekannten wunderbaren Wirkung. Dass in diesem Satze oft Vieles nicht nach Wunsch gelingt, ist oft bemerkt: es war das auch dieses Mal der Fall. Der Chor sowie die Solisten gaben sich alle erdenkliche Mühe das schwere Stück glücklich und ohne Unfall auszuführen: wenn daher trotzdem Manches nicht so gelang, wie man es wünschen durfte, muss man bedenken, dass nur ein detaillirtes Ensemblestudium über alle die grossen Schwierigkeiten hinwegführt und dass es andererseits wohl kaum einen Sterblichen giebt, der diesen letzten Satz der neunten Symphonie so vollendet gehört hat, wie er ihn sich nach dem Lesen der Partitur vorstellen kann. Und doch erregt jeder neue Versuch neue Hoffnungen.

So viel steht jedenfalls fest, dass die moderne Orchestertechnik der neunten Symphonie gerecht wird, und das ist ein höchst erfreulicher Fortschritt, an dessen Gelingen die niederrheinischen Musikfeste nicht zum Kleinsten betheiligt sind.

Es schloss der erste Festabend mit der neunten Symphonie, der schwierigsten Aufgabe des Festes, die verhältnissmässig so

Digitized by Google

ausgezeichnet gelöst war: desto grösser wurde der Muth und die Freude, die folgenden leichteren gelingen zu lassen.

Musikleben in Prag
im Winter von 1870/71.

Das mehr und minder frisch pulsirende Leben einer sogenannten Musiksaison, mehr und minder in die Regionen der flimmernden Virtuosität oder des wahren Künstlerthums schillernder Charakter geben sonnhörend einen ziemlich richtigen Maassstab zum beiläufigen Erkennen der Kunstzustände einer Stadt. Was das quantitative Drängen und Treiben in unseren beiden Theatern, in den Concertsälen betrifft, so müsste die eben abgelaufene Saison Prag zu einem Emporium bedeutenden Ranges stempeln. Die Zahl der musikalischen Productionen und Ausstellungen war eine ausserordentliche; unter diesen giebt es aber so viele, in denen sich die sterile Mittelmässigkeit aufblüht und breit macht, nicht wenige, in denen der grasse Egoismus, selbst die jedes unlautere Mittel mit staunenswerther Unverschämtheit ergreifende schmutzige Gier blossen Erwerbes ihr Unwesen treiben. Abgesehen von jenen alle möglichen humanitären Vereine umfassenden Concerten und Akademien, welche unter den Auspicien uneigennütziger Unternehmer wenigstens ihre materiellen Zwecke erfolgreich erfüllen, giebt es leider auch nicht wenige, die von Unberufenen benutzt werden, unter dem Mantel der Wohlthätigkeit im Trüben für sich zu fischen. Ich weiss wohl, solche Erscheinungen wiederholen sich überall; in Prag aber hat sich dieses Unwesen gerade festgesetzt und wuchert um so üppiger fort, als es sich seit Jahren schon eines gewissen officiellen, wo nicht officiösen Schutzes erfreut. Gleichsam mit der Pistole in der Hand dringen musikalische Wegelagerer überall hin, nöthigen das Publikum seine Taschen zu öffnen, was es aber für das ihm entlockte Geld zu hören bekommt — — ist oft fürchterlich. Mehrmalige Enttäuschungen, noch mehr aber das fatale Gefühl, schutzlos nicht selten unverschämtem Geprelltwerden ausgesetzt zu sein, sind keineswegs geeignet, den spontanen Kunstsinn zu heben oder auch zu erhalten. Ein Publikum, welches den Concertsaal ohne Einladung und Pressung besucht, giebt es demzufolge bei uns nur in Ausnahmsfällen, und so kommt es, dass selbst die bedeutendsten Künstler, grosse Werke leeren Bänken, künstlerisch impotente Speculanten und nichtsnutziges Zeug einem zahlreichen Auditorium begegnen. Die sogenannte Hälfte des Ertrages wird in die Tasche gesteckt, die andere mit Berechnung aller möglichen und unmöglichen Unkosten belastet und das Facit ist ein recht gutes Geschäft der Apostel der Wohlthätigkeit, begleitet aber auch von der totalen Verstimmung des Publikums und den schon bemerkten leidigen Folgen für Kunst und Künstler. Die loesle Journalistik, welche berufen wäre, dem Unwesen energisch entgegen zu treten, kann oder will nicht interveniren, und so erklärt es sich leicht, dass man die weitaus meisten Wohlthätigkeitsproductionen, deren Zahl hier Legion ist, als einen wahren Krebsschaden des Prager Musiklebens bezeichnen muss. Diese Wahrnehmung wiederholte sich heuer in verstärkten Massen, und der Besuch stand daher gar oft nicht im qualitativen, sondern im Verhältnisse der präventiven Nöthigung. In Betracht kommen daher nur jene Concerte, welche entweder eine höhere Tendenz an sich verfolgten oder diese bei anderen Zwecken wenigstens nicht ausser Acht liessen. Hierher gehören die philharmonischen, die Conservatoriums- und regelmässig wiederkehrenden Concerte, bei denen ein Massenaufgebot bedeutender Kunstkräfte stattfindet, dann einige fahrender, notabler Künstler. Von den letzteren wären, abgesehen von den einheimischen Unsterblichkeitsaspiranten beiden Geschlechtes, jene der Herren J. De Swert aus Berlin, Lauterbach und Grützmacher aus Dresden und Popper aus Wien, den Damen Burenne, Hänisch und Laura Kahrer zu erwähnen. Letztere ist eine jugendliche Pianistin von so ausserordentlicher Begabung, dass ihre vorjährigen ersten Debuts mit vollem Rechte die grösste Sensation erregten. Auch diesmal hatten ihre Concerte, was die Anerkennung betrifft, einen ähnlichen Erfolg. In der That verdienen die bis zur Meisterschaft früh entwickelte Technik, die frühreife Auffassungsgabe, das richtige, instinctive musikalische Empfinden, das unfehlbare Gedächtniss die vollste Sympathie für dieses eminente Talent; aber die Wahrnehmung, dass sich dasselbe bereits auf einer abschüssigen Bahn bewege, ja Gefahr laufe, im Trubel frühzeitigen Sichhörenlassens, unsteten Hin- und Herreisens auf dem öffentlichen Markte unheilbaren Schaden zu leiden, liess sich leider nicht unterdrücken. Von den anderen genannten Damen und Herren wird im Verlaufe dieses Berichtes die Rede sein. — Von Masseuproductionen wären allenfalls eine des rein čechischen Gesangvereines »Hlahol«, dessen imposanter Vocalkörper Felic. David's »Wüste« in trefflicher Aufführung zu Gehör brachte, und die beiden Oratorien der hiesigen Tonkünstlergesellschaft zu erwähnen. Die Leistungen der in einer Anzahl von etwa 300 Mitwirkenden ins Treffen gestellten Vocal- und Orchesterstimmen sind zwar mit Rücksicht auf die Möglichkeit von nur einer, sage einer einzigen Generalprobe aller Anerkennung werth, standen aber zu den Werken (Händel's »Messias« und Mendelssohn's »Elias«) doch nur im Verhältnisse mehr und weniger zufälligen Gelingens. — Es sollte sich eigentlich von selbst verstehen, dass eine Musikstadt wie Prag der Institution feststehender Abonnements-, sogenannter philharmonischer Concerte nicht entbehre. Bei uns blieben sie seit Jahren ein frommer Wunsch der Musikfreunde, erst in dieser Saison gelang es, die Orchester der beiden Landestheater zu einem grossen zu vereinigen und mit so zahlreichen Repräsentanten des Streichquartettes bedeutende Werke würdig zu Gehör zu bringen. Ausser den Symphonien von Beethoven, Mozart, Gade, Ouvertüren von Berlioz, Schumann, Glinka u. A. brachten die Programme auch mehrere Novitäten. — Noch sei hier als hochwillkommener Gäste des Becker'schen, sogenannten Florentiner Quartettes erwähnt, welches uns in sechs Concerten, sowohl was die Programme selbst, als was die hier glänzend virtuosen, dort wahrhaft künstlerischen Leistungen unter Becker's Auspicien anbelangt, fast durchaus unverkümmerte Hochgenüsse bereitete. — Mit nicht geringer Befriedigung können wir nun zu den öffentlichen Proben seiner pädagogischen und künstlerischen Wirksamkeit, welche das Prager Conservatorium während dieser Saison abgelegt, übergehen; denn sie setzen uns in die angenehme Lage, nur Gutes berichten zu können. Da die Orchesterschule nach dem 1870 eben abgelaufenen Austrittsjahre aus Zöglingen bestand, welche erst die halbe Lehrzeit hinter sich hatten, so konnten die Erwartungen der billig Denkenden natürlich nicht so hoch gespannt worden, wie in anderen den ganzen Curs nahe oder gänzlich abschliessenden Jahren. Um so grösser war daher die Ueberraschung, welche schon jenes Concert bereitete, das zum Vortheile des Pensionsinstitutes für die Professoren gegeben wurde. Dasselbe bildete eine Art Nachfeier zu jenen grossen, die im vorigen Jahre so festlich und mit so glücklichem Erfolge für das Institut aus Anlass des Beethoven-Jubiläums begangen worden. Das Programm enthielt demzufolge die Leonoren-Ouvertüre Op. 138, nicht minder herrlich und mit der Oper selbst in noch näherem Nexus stehend, als die grosse und die symphonisch-orchestrale Bearbeitung der liebenswürdigen, noch aus der ersten Periode des Meisters datirenden Serenade Op. 8 von Gustav Janke. Die jugendlichen Instrumentalisten zeichneten sich unter des Dirigenten Herrn Krejčí strammer Leitung durch eine bis aufs kleinste Komma präcise und fein nüancirte Ausführung aus,

Digitized by Google

jene der Serenade können wir aber als eine vorzügliche nicht besser bezeichnen, als wenn wir sie der ausgezeichneten durch die Florentiner in der Originalgestalt an die Seite stellen und das, wie wir ohne Ruhmredigkeit glauben, mit vollem Rechte. In den übrigen Nummern, die concertante Compositionen enthielten, debutirten zwei neue Mitglieder des Professorencollegiums, welche unter den Concurrenten für den verstorbenen Hrabě (Contrabass) und für den pensionirten Bauer (Oboe) ausgewählt wurden. Herr Stadek, Mitglied des Leipziger Gewandhausorchesters, erwies sich als würdiger Schüler seines Lehrers, unter dessen trefflicher Leitung er sich am hiesigen Conservatorium ausgebildet hat, und Herr Kögig aus Warschau zeichnete sich durch einen bei Oboisten nur selten anzutreffenden schönen und vollen Ton, durch bedeutende Bravour aus. Es bleibt nur zu wünschen, dass sich der neue Lehrer in pädagogischer Beziehung auch so gut bewähren möge.

(Schluss folgt.)

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **Bremen.** (Saisonbericht.) Die verflossene Wintersaison war trotz der Kriegszeit eine reichhaltige und interessante. Der Cyklus der elf Abonnementconcerte der «Privatconcerte» fand ein zahlreiches Publikum; ebenso der zweite Cyklus von drei Abonnementconcerten zu wohlthätigen Zwecken (zum Besten der Musiker-Wittwen-Casse etc.), welcher unter Mitwirkung der Singakademie veranstaltet wird. Diese 14 Concerte und ausserdem die Charfreitagsaufführung bilden den regelmässig wiederkehrenden Concert-Turnus, in welchem das Bremer Concertorchester mitwirkt. Fünf bis sechs der Concerte pflegen Chorausführungen zu enthalten und stellt neuer Chorlustitut «die Singakademie», Bremens ältester und seit einigen Jahren einziger Gesangverein für gemischten Chor, seine zahlreichen Kräfte beiden Concertcyklen zur Verfügung, so dass in die «Privatconcerte» gewöhnlich die kurzeren Chorwerke, in den zweiten Cyklus die grösseren zu fallen pflegen. Die erste grössere Aufführung war in dieser Saison die Aufführung des Judas Maccabäus von Händel mit den Solisten Dr. Gunz, Hill, Fri. Sagaws aus Hannover und einer hiesigen vortrefflichen Dilettantin. Das Werk, in Bremen zum erstenmal aus der Kirche in den Concertsaal verpflanzt und, da die Orgel dort noch fehlt, in der Instrumentation entsprechend ergänzt, erfuhr eine lebenafrische Wiedergabe, deren Wirkung die sinnvolle Decorirung des Saales mit den Büsten der Heerführer im Lorbeerschmucke noch erhöhte. — Im Verein mit dem Vereinsgesang der Beethoven-Feier kam das Kyrie, Gloria, Sanctus und Benedictus der Missa solemnis und die neunte Symphonie zur Aufführung mit den Solisten Frl. L. Lehmann von der Berliner Oper, Frl. Barmann aus München, Mitglied der hiesigen Bühne, Herrn Max Stägemann und einem durch seine schöne Tenorstimme auch ausserhalb Bremen bekannten Dilettanten Herrn J. Beiden Werken, welche durch den Canon und die Leonoren-Arie aus Fidelio getrennt waren, wurde eine sorgfältig vorbereitete und schwungvolle Ausführung zu Theil, und zeigte sich von den Solisten namentlich Frl. Lehmann als eine Sängerin hervorragender Art. Acht Tage darauf brachte im vierten Privatconcerte die Akademie die «Phantasie mit Chor» aus den Ruinen von Athen, Frau Clara Schumann spielte an jenem Abende ausserdem in unvergesslicher Weise Beethoven's G dur-Concert. — Am 28. Februar kamen im neunten Privatconcerte aus Schumann's Faustmusik die ersten Scenen des zweiten Theiles und der dritte Theil zur Aufführung (der Schlusschor in der kürzeren Bearbeitung). Herr Stägemann sang den Faust ganz vortrefflich, ebenso Fraul. Dannemann aus Elberfeld die erste Sopranpartie; die übrigen Soli waren von Mitgliedern der Akademie besetzt. Es wurde vielfach bedauert, dass damals nicht die ganze Faustmusik gegeben wurde. Es folgte am April die in Nr. 23 dieser Zeitung bereits besprochene Aufführung des Deutschen Requiems und des Triumphliedes von Brahms. Zwischendurch erfreute die Akademie durch ein Vocal- und Orgelconcert im Dome zum Besten der Verwundeten, mit kleinaren A capella-Vorträgen: «O bone Jesu» von Palestrina, «Es ist ein Ros' entsprungen» von Prätorius, «Maria weilt zum Heiligthume» von Eccard, das sechsstimmige Crucifixus von Lotti, «Ave verum» von Mozart, ein Chorlied von Reinthaler nach Geibel's «Schlafe in Ruhe — anderhochen durch Solovorträge aus Oratorien von Händel, Mendelssohn u. A. Musikdirector Reinthaler eröffnete das Concert mit der «Passacaglia» von Bach. Bei Gelegenheit der Seitens der Stadt am 4. März im Dome begangenen Friedensfeier trug die Singakademie drei Chorsätze mit Orchester von Reinthaler neu componirt vor, «Ehre sei Gotte — ein «Herr Gott Dich lobea wir» und «Singet dem Herrn ein neues Lied» etc. Sie waren von grosser Wirkung und bildeten integrirende Theile eines in seiner Gesammtheit tiefergreifenden liturgischen Gottesdienstes. [Wir erinnern uns keines nachhaltigeren Eindruckes als nach dem schönen Chorschlusse «Alle Lande sind seiner Ehre voll», der Eintritt des Chorales «Allein Gott in der Höh' sei Ehr'» von mehr als fünftausend Menschen begeistert angestimmt.] An Orchesterwerken kamen zum Vortrage: von lebenden Componisten: die Symphonie in Es-dur von Max Bruch zum zweiten Male und mit gutem Erfolge, zum ersten Male die Symphonie C-dur von G. Vierling, unter Leitung des Componisten und unter lebhafter Anerkennung Seitens des Publikums, die Ouvertüre zu «Otto der Schütze» in A-dur und die Friedensfeier-Ouvertüre von Reinecke gleichfalls mit Erfolg. Von den Classikern waren vertreten Haydn Symphonie C-dur Nr. 7: Mozart G-moll; Beethoven die C dur-, die Eroica-, die C moll-, die A dur-, die F dur- und die Neunte Symphonie; Schubert C dur- und Schumann D moll-Symphonie (Nr. 4). An Ouvertüren kamen zur Aufführung: zu «Joseph» von Méhul, zu «Iphigenie» von Gluck, zu «Wasserträger» und «Abenceragen» von Cherubini, «Zauberflöte» und «Einführung» von Mozart, von Beethoven «Egmont», «Coriolan», «Leonore III» und Op. 124, von Weber «Oberon» und «Freischütz», von Mendelssohn «Ruy-Blas» und «Sommernachtstraume»-Ouvertüre und Scherzo, von Gade «im Hochland». Von Clavierspielern traten in den Concerten auf: Frl. Brandes (A dur-Concert von Beethoven, Mendelssohn's Jagdstück und Weber's Perpetuum mobile), Fren Clara Schumann (G dur-Concert von Beethoven und Phantasie mit Chor), Herr Wallenstein (eigenes Concert in A-moll und Concertstück von Weber), ausserdem Salonpianisten, Frl. A. Holländer (Concert von Beethoven, Präludium und Fuge in E-moll von Mendelssohn, Transcription nach Schubert und Rhapsodie von Liszt), Herr Joh. Brahms (sein D moll-Concert Op. 15 und Stücke von Bach, Schumann und Scarlatti). — An Violinspielern hörten wir: Herrn Heckmann (Violinconcert von Bazzini, G moll-Fuge von Bach und Schumann's Abendlied), Herrn Lauterbach (Neuntes Concert von Spohr, Andante von Rietz mit Orchester und Variationen von Rode), Herrn Lotto (eigenes Concert in A-moll und die Strophe von Paganini), Herrn Jacobson (Concert von Max Bruch, und von Ernst und David Solopiècen). — An Cellospielern: Herrn Lübeck (Concert von Goltermann und Concertstück von Servais), Herrn De Swert (Concert von Eckert und Andante von S. Bach). — Die concertirenden Gesangskünstlerinnen waren: Frl. Orgeni, Frl. Grossi (Berlin), Frl. N. Hänisch (Dresden), Frl. L. Lehmann (Berlin), Frl. Burenne (Wien), Frl Gips (Holland), Frl. Borneer (Hamburg), Frl. Steffan (Stresburg), Frl. Dannemann (Elberfeld), Frl. Regen (weimar), Frl. Wilt (Wien). — Ausser diesen Concertcyklus unter Reinthaler's Leitung verdienen besonders noch die beiden Concerte des hiesigen Domchores Erwähnung. Das Institut (etwa 130 Mitwirkende) unter Herrn Kurth's Leitung, recruirt sich aus den bürgerlichen Kreisen durch freiwilligen Anschluss der betreffenden Knaben und Mädchen. Die Männerstimmen gehören vorzüglich den Arbeiterkreisen an, es kommt thnen nur der Erfolg dieser Concerte zu Gute und verpflichten als sich dafür nur regelmässigen Mitwirkung der Singakademie. Das Repertoir des Domchores ist sehr mannigfaltig und umfasst viele der bekannten Motetten und Chorsiebearbeitungen aus dem 17. und 18. Jahrhundert bis zu den neuen Kirchenstücken von Mendelssohn, Greil, Richter, Reinthaler u. A. Ungemeinheits vortrefflicher Ausführung, und ist der bildende Einfluss dieses Chores doppelt zu schätzen, weil er lebendige Theilnahme an guter Musik in Kreise trägt, die ihr sonst ferne zu bleiben pflegen. — Die Pflege der Kammermusik war in diesem Winter durch die gut besuchten Quartettsoiréen der Herren Concertmeister Jacobson, Weingardt, Spüring, Means und des Clavierspielers Herrn Gleistein, ferner durch die Kammermusikvorträge der Herren Concertmeister Bötjer, Cabysius etc. in den musikalischen Soiréen des Künstlervereines vertreten. Der letztere, ursprünglich von einem Künstlerkreise gegründet, im Interesse gegenseitiger Anregung und Förderung und alle Künste umfassend, hat sich allmälig in eine Art Central-Kunst-Verein erweitert mit 1400 Mitgliedern. Seiner Initiative verdankt Bremen im vorigen Jahre den vortrefflichen und akustisch wohlgelungenen neuen Saalbau, und wir hoffen, dass dieser Verein in der Folge für die Gestaltung der hiesigen Kunstverhältnisse noch Bedeutendes leisten wird. Ohne einen so geschlossenen Verein von Künstlern und Kunstfreunden und ohne so uneruüdlichen und tüchtige Männer als Dirigenten wie C. Reinthaier würde bei uns der verflossene Winter musikalisch wohl ebenso unfruchtbar gewesen sein, wie in anderen Städten. *)

*) Wir wünschlen namentlich, dass das grosse und reiche Hamburg bald in der Lage sein möge, auch in dieser Hinsicht die Schwesterstadt Bremen nachzuahmen. *D. Red.*

Digitized by Google

ANZEIGER.

[95]

Neue Musikalien.

Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Habert, Johannes Ev., Op. 47. **Variationen** in B dur für das Pianoforte. 25 Ngr.

Heller, Stephen, Op. 127. **Freischütz-Studien** für das Pianoforte. 1 Thlr. 15 Ngr.

Jadassohn, S., Op. 40. **Variationen** im ernsten Style über ein eigenes Thema für das Pianoforte. 25 Ngr.

Köhler, L., Op. 165. **Sonaten-Studien** für den Clavier-Unterricht. Heft 2. 10. à 1 Thlr.

Lumbye, H. C., Traumbilder. Phantasie für Orchester. Arrangement für Pianoforte und Violoncell. 20 Ngr.

Schubert, Fr., Sonaten für das Pianoforte. Neue vollständige Ausgabe. 8°. Roth cartonirt. 2 Thlr.

—— **Werke für Kammermusik.** Op. 70. Rondo brillant für Pianoforte und Violine. H moll. 27 Ngr.

Schumann, Robert, Op. 38. **Symphonie** (Nr. 1. B dur) für grosses Orchester. Für das Pfte. zu vier Händen mit Begleitung von Violine und Violoncell bearbeitet von Friedr. Hermann. 3 Thlr.

—— Op. 92. **Introduction und Allegro appassionato.** Concertstück für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters. Ausgabe für 2 Pianoforte zu vier Händen. 1 Thlr. 20 Ngr.

Street, Joseph, Op. 24. **Deuxième Concerto en Fa mineur** (F moll) pour le Piano avec accompagnement de l'Orchestre. Partition. 5 Thlr. 15 Ngr.

Avec accomp. d'Orchestre. 5 Thlr. 10 Ngr.

Pour Piano seul. 1 Thlr. 22½ Ngr.

Wohlfahrt, Heinr., Kinder-Klavierschule oder musikalisches ABC- und Lesebuch für junge Pianofortespieler. Neunzehnte Auflage. 1 Thlr.

Wolf, Gustav, Op. 11. **Zwei Sonatinen** für das Pianoforte. Nr. 1. 15 Ngr. Nr. 2. 10 Ngr.

—— Op. 12. **Zwei Sonatinen** für das Pianoforte. Nr. 1. 15 Ngr. Nr. 2. 20 Ngr.

---

[96]

Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Dettinger

TE DEUM

von

Georg Friedrich Händel.

Uebereinstimmend mit der Ausgabe der Deutschen Händelgesellschaft.

Clavierauszug 18 Ngr. netto.

Chorstimmen: Sopran I, II; Alt, Tenor und Bass à 5 Ngr. netto.

---

[97]

Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Wilhelm Taubert

SONATE

für

Pianoforte und Violoncell oder Violine

Op. 150.

Für Violoncello Pr. 2 Thlr. 15 Ngr.
Für Violine Pr. 2 Thlr. 15 Ngr.

---

[98]

Künstler-Concerte

unter der Leitung von B. Ullmon.

Herr Ullmon beehrt sich anzuzeigen, dass er nach längerer Pause und vor seiner Rückkehr nach Newyork eine Kunstreise durch Deutschland im nächsten Herbste zu unternehmen gedenkt, und zwar in einem weit grösseren und umfangreicheren Massstabe, als es bei seiner früheren — unter dem Namen »Patti-Concerte« bekannten — Tournée der Fall war.

Die Concert-Gesellschaft wird aus einer grossen Anzahl von Künstlern ersten Ranges und von anerkanntem Rufe bestehen, und als Ensemble Alles bisher in Deutschland Gebotene in jeder Hinsicht übertreffen.

Herr Ullmon erlaubt sich vorläufig anzuzeigen, dass er mit der Sängerin

Marie Monbelli,

welche sich in kurzer Zeit einen hochgestellten Namen in der Kunstwelt Englands und Frankreichs erworben, einen mehrjährigen Contract für alle seine Concerte in Europa und Amerika geschlossen hat.

---

[99]

Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Danse des Sylphes

de la

Damnation de Faust

de

Hector Berlioz

transcrite pour le Piano

par

FRANÇOIS LISZT.

Preis 20 Ngr.

Marche des Pélerins

de la Sinfonie

Harold en Italie

de

Hector Berlioz

transcrite pour le Piano

par

François Liszt.

Preis 1 Thlr.

Marche au Supplice

de la Sinfonie fantastique (Episode de la Vie d'un Artiste)

de

HECTOR BERLIOZ

transcrite pour le Piano

par

François Liszt.

Preis 25 Ngr.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 21. Juni 1871. **Nr. 25.** VI. Jahrgang.

Inhalt: Zur Musikpraxis und Theorie des 16. Jahrhunderts. III. Die rhythmischen Elemente (Fortsetzung). — Achtundvierzigstes niederrheinisches Musikfest, gefeiert in Köln am 28., 29. und 30. Mai 1871. II. — Musikleben in Prag im Winter von 1870/71 (Schluss). — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Aufforderung zur Subscription.

Mit nächster Nummer schliesst das zweite Quartal der Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Ich ersuche die geehrten Abonnenten, die nicht schon auf den ganzen Jahrgang abonnirt haben, ihre Bestellungen auf das dritte Quartal rechtzeitig aufgeben zu wollen. **J. Rieter-Biedermann.**

Zur Musikpraxis und Theorie des 16. Jahrhunderts.

(G. von Tucher.)

III.

Die rhythmischen Elemente.

(Fortsetzung.)

Der wesentliche Unterschied der alten kirchlichen Kunstmusik von allen anderen Gestaltungen und Formen der Musik in dieser Beziehung, also abgesehen von der tonischen Seite, liegt bei letzteren in der stabilen wenigstens regelmässigen Verbindung des musikalischen Accents mit dem guten Taktheile. Wir werden diesem Punkte unten noch eine besondere Erörterung widmen und bemerken vorläufig hier nur, dass die Praxis der alten Kunstmusik durch Nichtanerkennung einer solchen Regel nicht allein der formalen Einerleiheit der rhythmischen Bewegung entgegentritt und sich damit die volle Freiheit der Stimmenführung sichert, sondern was wohl wesentliche Hauptsache ist, das in der rhythmischen Entfaltung liegende reale, zeitliche, daher endliche und subjective Element so viel möglich von sich ferne hält. Man betrachte hiebei den angegebenen Gegensatz des Volksgesanges seinem Inhalte nach nicht allein zu dem Chorale, sondern auch mit fast gleicher Entschiedenheit zu dem demselben verwandten kirchlichen Kunstgesange, und ziehe dabei in Erwägung, dass der Volksgesang ebenso mit aller, man kann wohl sagen ausnahmsloser Entschiedenheit die Verbindung des Accentes mit dem guten Taktheile festhält.

Unsere bisherigen auf den Geist der verschiedenen Musikformen sich stützenden Untersuchungen haben zu dem Ergebnisse geführt, dass das in der Natur des menschlichen Geistes begründete Gefühl des Rhythmus ein an, sich formales, inhaltsleeres Element, welches sich erst mit geistigem Inhalte aus dem Gemüthsleben zu füllen hat, um als Unterlage für ein Kunstgebilde zu erscheinen, sich mehr oder weniger hervortretend geltend macht, je weniger oder mehr im umgekehrten Verhältnisse die geistige Potenz dieses Inhaltes die Kunstdarstellung erfüllt. Am weitesten zieht sich aus dem Bereiche des Endlichen, Zeitlichen, darum also auch Subjectiven der Choral zurück, er fügt sich desshalb nicht in die Banden des aus diesen Elementen hervorgegangenen Rhythmus, denn ihm fehlt in seiner stabilen aller Willkür entrückten Form die Eigenschaft eines Werkes, in dem der menschliche Geist sich selbst wieder erblickt, darum kann er auch streng genommen, nicht zu den Kunstgattungen gerechnet werden. Ihm zunächst steht der alte kirchliche Kunstgesang, der sich dieses reale Element eines menschlichen Werkes wohl aneignet, jedoch nur so weit als ihm nöthig, mittelst desselben in das Bereich der schönen Künste, d. h. eben als Idee in dem Realen eintreten zu können. Den entgegengesetzten, den Volksgesang selbst noch überschreitenden Pol bildet die Tanzmusik, endlich der tonisch indifferente Trommelmarsch, in welch letzterem wieder alles Kunstelement verschwunden ist. Die beiden letztgenannten Gattungen sind vorherrschend rhythmisch, einseitiger Realismus, Erhebung der Form zur Wesenheit — der Choral ausschliessende Geistigkeit mit Abstreifung alles Realen. Die Mittelglieder der zwischen diesen beiden polarischen Gegensätzen sich ergebenden Reihe von verschiedenen Gestaltungen der Musik bestimmen die Form des Rhythmus je nach der Wesenheit ihres Inhaltes, d. h. der verschiedenen sie erzeugenden Stimmungen des Gemüthes.

Die im Eingange dieses Artikels erwähnte Meinung, dass es der alten Musik ganz oder beinahe ganz am Takte gebreche, wird sich wohl durch nachfolgende Darstellung der Theorie der Alten vom Takte als irrig erweisen, wir wollen aber jetzt schon einige Punkte aus anderen Theilen der alten Musiktheorie und Praxis entgegen setzen, aus welchen hervorgeht, welches Verständniss die alten Tonmeister vom Wesen des Taktes hegten und welchen Werth sie demselben für den geordneten Bestand eines Tonstückes beimassen.

Es ist bekannt und wird in einem der folgenden Artikel des Näheren nachgewiesen werden, dass gewisse Erhöhungen und Erniedrigungen durch ♯ und ♭, welche bezüglich der Tonart des Tonstückes keine Veränderung (Mutation) hervorbringen sollten, welche desshalb nur als zufällige, accidentelle gelten und lediglich dazu dienten, fehlerhafte Fortschritte oder Zu-

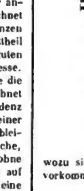
Digitized by Google

sammenklänge zu vermeiden und den Gesang fliessender zu machen, damit sie von den wesentlichen unterschieden würden, von den meisten Tonsetzern als von selbst verständlich auch gar nicht eingesetzt worden, wogegen es dem Sänger anheim gegeben war, so zu singen, wie wenn sie vorgezeichnet wären. Nun war es Vorschrift, dass bei den meisten Cadenzen die cadenzirende Stimme vom guten auf den schlechten Taktheil einen halben Ton abwärts, darauf vom schlechten zum guten wieder aufwärts schreite und auf gutem die Cadenz schliesse. Lag der halbe Ton nicht in der Scala der Tonart, so musste die Erhöhung gesungen werden, obwohl sie nicht vorgezeichnet war. Damit aber der Sänger erkannte, ob der Fall einer Cadenz wirklich gegeben sei, weil gleiche Gänge oftmals ausser einer Cadenz vorkommen, musste er sich unausgesetzt bewusst bleiben, auf welchem Taktheile eine jede Note stehe; eine Sache, die wohl für unsere Sänger ihre Schwierigkeit hätte, da ohne alle Taktstriche gesungen werden musste, grössere Noten auf schlechtem Taktheile einsetzten u. s. w. Referent, der eine grosse Anzahl von alten Stimm- und Chorbüchern, welche nach der noch sichtbaren Abnutzung in praktischem Gebrauche gestanden hatten, in Händen gehabt hat, um die Stimmen in Partitur zu setzen, erinnert sich nicht eines einzigen Falles, wo etwa vom Chordirigenten oder von einem Sänger selbst zu seiner Vergewisserung eine zufällige Erhöhung oder Erniedrigung eingezeichnet worden, wenn sie nicht vom Anfange an darin enthalten gewesen. Man erkennt hieraus, wie tüchtig die alten Sänger und ganz anders als die heutigen, geschult sein mussten.*) Ausserdem bestand die ganz bestimmte, von allen Tonsetzern aufs unverbrüchlichste befolgte Vorschrift, dass jede Dissonanz, wenn sie nicht als durchgehend, durch Schnelligkeit (*celeritas*) und stufenweisen Fortschritt gerechtfertigt ist, auf gutem Taktheile, die darauf folgende die Auflösung vollziehende Consonanz auf schlechtem, ferner jede grössere, nicht blos durchgehende, punktirte Note auf gutem Taktheile stehen müsse.

Wenn wir nun demungeachtet so vielfach den Accent, d. h. die lange Textessilbe mit der langen Note nicht auf gutem, sondern auf schlechtem Taktheile gesetzt finden, wie es besonders beliebt war in Mitte eines Tonsatzes vorkommende Einsätze einer Stimme nach vorhergehenden Pausen mit einer langen Note auf diese Weise besonders bemerkbar hervortreten zu lassen oder auch um einer nachfolgenden kürzeren Note mit einer kurzen Silbe die ihr gebührende Stelle auf schlechtem Taktheile zu sichern, so wurde hierdurch dem Tonsatze die Taktmässigkeit nicht benommen, weil diese sich nicht nur in den Dissonanzen und Cadenzen auf die angegebene Weise kund gab, vielmehr nur dazu diente, den oben besprochenen Charakter der Freiheit des Besonderen in der Gebundenheit des Allgemeinen heraustreten zu lassen, was auf keine wirksamere Weise geschehen konnte, sondern überhaupt die Modulation der einzelnen Stimmen sich in Scheidung des guten und schlechten Taktheiles entfaltete.

Wir können nun zur Betrachtung der alten Theorie vom Takte übergehen, sind jedoch hier wie überhaupt in unseren Artikeln »Zur Musikpraxis und Theorie des 16. Jahrhunderts« nicht gewillt, eine erschöpfende Darstellung aller Einzelheiten der musikalischen Theorie zu geben, welche sich auch für eine Zeitschrift nicht wohl eignen würde, sondern beschränken uns nur auf dasjenige, was ein Eingehen in den Geist und Charakter der alten Tonkunst zu deren Verständniss erleichtern soll.

Das ganze Taktsystem der Alten beruht auf der verschiedenen Theilung der Note. Die Alten hatten nämlich acht verschiedene Noten:



die Maxima,

die Longa,

die Brevis,

die Semibrevis,

die Minima,

die Semiminima,

die Chroma oder Fusa,

die Semichroma oder Semifusa,

wozu sich dann noch eine neunte, nur im Instrumentalstiel vorkommende Note gesellt:

die Bischroma.

Eine jede der vier ersten Notengattungen: die Maxima, Longa, Brevis und Semibrevis kann sich in drei oder zwei der nächst kleineren Gattung theilen, hiernach ist die Note im ersten Falle perfect, vollkommen, im zweiten imperfect, unvollkommen. Die kleineren Noten, die Minima, Semiminima etc. sind immer imperfect, d. h. nur zweitheilig.

Die Pausen, welche denselben Namen führen wie die Noten von gleicher Zeitdauer, unterscheiden sich in ihrer Gestalt wesentlich nicht von der der unserigen.

Um einen von mehreren und verschiedenen Stimmen auszuführenden Gesang in Ordnung zu erhalten, bedarf es dreierlei, einmal einer gleichmässigen Regulirung der Bewegung in der Aufeinanderfolge der Zeittheile, sodann eines gewissen von allen Stimmen gleichheitlich zu beobachtenden Maasses, durch welches die Zeitdauer einer jeden Note auf das Genaueste bestimmt und dadurch in Einklang gebracht wird mit der Bewegung des Ganzen, endlich eines Zeichens, durch welches den Sängern dieses Maass kund gegeben wird.

Für das erste Moment bot sich den älteren Theoretikern das Beispiel der Uhr als ein die aufeinanderfolgenden Zeitmomente gleichmässig darstellendes Instrument dar, näher noch den einen tieferen Sinn an den Tag legenden Lehrern, die durch den Pulsschlag des Herzens erzeugte Bewegung im menschlichen Körper. Sie erkannten darin ein weit besseres Analogon als in der Uhr, indem der Pulsschlag zwei verschiedene Momente an sich darstellt, welche auch den Grund der rhythmischen Bewegung als der Einheit des Unterschiedenen bilden, nämlich die Verschiedenheit des energischen Ausstossens und des verhältnissmässig wenigstens unbiegsamen oder schwächeren Zurückströmens des Blutes, was schon die alten Mediciner Ektasis oder Diastole und Systole, Ausdehnung und Zusammenziehung nennen. Diese Verschiedenheit erkannten sie wieder in der, einer jeden musikalischen Gestaltung eigenthümlichen Unterscheidung der Thesis und Arsis, welche nichts anderes bedeutet als ein Setzen und Heben; *positio levatio, abassamento abbassamento*. Wir nennen es guten und schlechten Taktheil. Die Einheit von Thesis und Arsis bildet das Maass der Bewegung und wurde von den Alten Tempus, Mensur, Battuta (*pulsus, ictus*), Takt genannt. Zacconi (*Pratica di mus.* I, 12) sagt, es drücke diese Verschiedenheit in der Bezeichnung eines und desselben Gegenstandes nur verschiedene Betrachtungsweisen desselben aus. Tempus bezeichne die Zeit, wie die Uhr durch ihre Bewegung eine bestimmte und klare Kenntniss der Stunden verschafft; Mensur begründe die Verhältnisse im Werthe der Noten, welcher durch sie gemessen wird; Battuta bezeichne die Bewegung, welche eine Hebung und eine Senkung, daher einen scheinbaren Act des Schlagens

*) Wir werden in einem der folgenden Artikel die in dieser Beziehung befolgten Regeln, über welche noch viele Unklarheit herrscht, darlegen.

Digitized by Google

vollzieht. Diejenigen endlich, welche die Bezeichnung Takt gebrauchen, glauben keine bessere wählen zu können, weil mit Schlagen ein gewaltsamer und heftiger Act, mit dem Worte Takt aber eine Bewegung ausgedrückt wird, die ein sanftes Berühren vollführt. Jede dieser vier Benennungen sei aber gut und entspreche der von Allen bis jetzt gebilligten Anwendung.

Was nun das Maass betrifft, so hatten es die alten Sänger nicht so leicht als die neueren, denen in den Taktstrichen die Takteinheit und damit ein sicherer fester Anhaltepunkt zur Erzielung der gleichmässigen Bewegung aller Stimmen gegeben wird. Die Takteinheit der Alten ist der Werth einer der vier grösseren Notengattungen und zwar je nach dem Bedürfe des Tonsetzers mit Hinzurechnung des Werthes von zwei oder drei der nächstfolgenden kleineren. Die gebräuchlichste dieser Noten war in den älteren Zeiten die Brevis 𝅜. Daher wurde auch ihr die Bezeichnung Tempus zu Theil, in der Bezeichnung von Zeittheil, während der Werth der Maxima und Longa Modus (*major* und *minor*), der der Semibrevis Prolatio hiess. Tempus bezeichnet ursprünglich Absehnitt, sodann einen Theil des Himmels, welchen die Sonne von Stunde zu Stunde abschneidet, woraus sich die Bedeutung von der durch die Sonne bestimmten Zeit gebildet hat. Daher ist es keineswegs so lächerlich, wie man es bezeichnet hat, wenn Giarean (*Dodekach.* III, 7) sagt, es stehe das Tempus (die Brevis) zwischen Modus und Prolatio, gleichsam wie die Sonne unter den Planeten, nach deren Lauf die Zeiten des Jahres gemessen werden, in der Mitte, wozu er um so mehr berechtigt war, als in der Periode, welcher er angehört, der Gebrauch des Modus weit häufiger war als in der späteren classischen.

Wenn der Sänger unserer Tage eine Reihe von durch Taktstriche kenntbar unterschiedener Takte vor Augen hat, so hatte der der alten Zeit, je nach dem vorgezeichneten Mensuralzeichen, eine Reihe von Breven oder Semibreven vor sich, die treffende Mensuralnote aber nur hin und wieder in ihrem wahren Bestande, meist aber aufgelöst in kleinere Notengattungen oder deren Stelle vertretende Pausen.

Da nun jede der vier bezeichneten Notengattungen ebensowohl dreitheilig wie zweitheilig, perfect oder imperfect ist, so ist es auch der durch sie bestimmte Takt. Die Combination mehrerer dieser Notenwerthe als Vereinigung von Taktarten giebt eine sehr grosse Anzahl derselben. Die letzte, die eigentlich classische Periode der alten Musik beschränkte sich fast nur auf folgende vier:

1) *tempus perfectum cum prolatione perfecta*, hier hat die Brevis 3 Semibreven, die Semibrevis 3 Minimen; entsprechend unserem $\frac{3}{2}$ oder $\frac{9}{4}$;
2) *tempus perfectum cum prolatione imperfecta*, die Brevis hat 3 Semibreven, die Semibrevis 2 Minimen, entsprechend unserem $\frac{3}{4}$;
3) *tempus imperfectum cum prolatione perfecta*, die Brevis hat 2 Semibreven, die Semibrevis 3 Minimen, wie unser $\frac{2}{2}$;
4) *tempus imperfectum cum prolatione imperfecta*, die Brevis hat 2 Semibreven, die Semibrevis 2 Minimen, analog unserem $\frac{2}{4}$ oder 𝐂 (Alla breve) Takt.

Die Bezeichnung des Tempus ist, und zwar des perfecten, ein Kreis, das Bild der Vollkommenheit; des imperfecten ein nach rechts zu um $^1/_3$ geöffneter oder halber Kreis C; die der Prolatio perfecta ein Punkt im ganzen oder geöffneten Kreise ⊙ oder ⊂; die Prolatio imperfecta ist ohne diesen Punkt, versteht sich desshalb bei dessen Mangel von selbst. Ist der ganze oder halbe Kreis durchstrichen Φ, oder ↀ, Ↄ oder 𝐂, so bedeutet das, dass die Brevis eine Battuta (mit Thesis und Arsis), ist er nicht durchstrichen, so ist es die Semibrevis, die die Battuta (mit Thesis und Arsis) bekommt. Daher ist der Notensatz mit dem Mensuralzeichen 𝐂 oder Ↄ ganz richtig taktirt, wenn in einem Takte im ersten Falle zwei Minimen und vier Semiminimen, im zweiten 3 Minimen und sechs Semiminimen aufgenommen sind, in welch erstem Falle der Takt wirklich viertheilig ist, so dass die erste und dritte Theile Thesis, die dritte zugleich Arsis bezüglich der auf der ersten ruhenden Thesis, die zweite und vierte Stelle aber immer Arsis ist; im zweiten sechstheilig mit der Thesis auf erster und vierter Stelle, welch letztere ebenso auch Arsis ist, die übrigen aber nur Arsis sind. Ein Beweis der Richtigkeit dieser Anschauung liegt darin, dass wie auf die erste Stelle, so auch im ersten Falle auf die dritte, im zweiten auf die vierte Stelle eine Dissonanz gesetzt werden kann, eine solche aber immer nur auf der Thesis stehen darf. Es ist also die sonst ausgesprochene Ansicht, die alte Musik habe nur einen zwei-, beziehungsweise dreitheiligen Takt, unbegründet.

Fortsetzung folgt.)

Achtundvierzigstes niederrheinisches Musikfest, gefeiert in Köln am 28., 29. und 30. Mai 1871.

Von Dr. **Franz Gehring.**

II.

Es ist bekannt, dass eine gewisse Partei, welche sich musikalisch nennt, welche von uns aber ebenso gut unmusikalische Partei genannt werden könnte, aus den letzten Werken von Beethoven her diejenigen entsetzlichen Folgerungen zu ziehen sich berechtigt hält, welche, jedem Wohlklange und den bisher darüber geltenden Gesetzen Hohn sprechend, eine neue Verbindung zwischen Ton und Sprache einführen sollen. Der Schluss des ersten Festabends, die neunte Symphonie, gilt diesen Leuten als Ausgangspunkt für die eben charakterisirten Bestrebungen. Dass Beethoven dabei gründlich missverstanden ist, brauchen wir den Musikliebhabern wohl nicht zu sagen; glücklicherweise finden sich aus den letzten Tagen des Meisters Beweise dafür, wohin die höchsten Intentionen, welche ihn bewegten, führen sollten. Diese Beweise geben ein glänzendes Zeugniss für die wirklich hohe musikalische Begabung Beethoven's; er zeigt sich in ihnen als der Prophet diejenigen, was sich heute erfüllt, desjenigen, wovon der zweite Festabend ein erneutes, so glänzendes Zeugniss ablegte.

Der Ruhm, welchen Beethoven in England genoss, war ein sehr grosser; die philharmonische Gesellschaft in London hatte ihm angeboten, zu seinem Besten ein Concert zu veranstalten; damals hatte die Unterhandlungen persönlich geführt ein seit 40 Jahren in London ansässiger Deutscher aus Thüringen, J. A. Stumpff. Dieser war so von Beethoven's Bekanntschaft enthusiasmirt, dass er ihm im Jahre 1826, also im Jahre vor dem Tode des grossen Meisters, sämmtliche Werke von Georg Friedrich Händel in der Ausgabe, welche Arnold auf Veranlassung König Georg des Dritten veranstaltet hatte, zum Geschenk machte. Dieses Geschenk war ein für jene Zeit und für einen Privatmann kostbares. Es steht fest, dass dieses Exemplar nahezu 500 Thaler gekostet hat, und es ist hierbei nicht nur allein diese Summe zu schätzen, sondern auch der Umstand, dass zu jener Zeit derartige Ausgaben so gut wie gar nicht gemacht wurden. Beethoven hat in diesen Werken Händel's im letzten Jahre seines Lebens viel studirt und gegen seinen Freund Schindler häufig bedauert, dass ihm die Kenntniss der englischen Sprache abgehe, um gehörig Text und Musik vergleichen zu können. Man sieht hieraus, dass ihm der grosse Landsmann sehr am Herz gewachsen war, aber deutlicher als alles spricht für die höchste Verehrung, welche er Händel zollte, für die ihm, dem grossen Meister, zu

Digitized by Google

Gebote stehende Erkenntniss des Höchsten und Edelsten in der Kunst, deutlicher als alles spricht dafür das prophetische Wort, welches er in seiner letzten bewussten Stunde, auf die stattliche Reihe der Händel'schen Werke zeigend, ausrief: Das ist das Wahre!

Wir können heute freilich dieses Wort wiederholen, denn wir hören jetzt oft genug die Werke Händel's in vollendeten Darstellungen, und wieder sind es die niederrheinischen Musikfeste, welche hierin entschieden Bahn gebrochen haben. Aber damals, zur Zeit Beethoven's, hatte man in Deutschland keine Ahnung von der Grösse und Bedeutung Händel's. Es fehlte eben damals die Begeisterung für die Musik in Dilettantenkreisen, oder sie begann eben, angeregt zu werden durch Männer wie Zelter in Berlin und Scheible in Frankfurt. Zwar sind die Versuche des Baron v. Swieten in Wien, Händel einzuführen, auch nicht zu unterschätzen, aber es fehlte all' diesen Bestrebungen doch die Haupttriebkraft, welche in der Begeisterung der Dilettanten für diese Werke sich findet, und die in so hohem Grade auf den niederrheinischen Musikfesten sich bekundet. Es liegt darin der lebensfähigste Keim dieser Feste, und wir können den Dirigenten der verschiedenen Städte es von Neuem nicht genug ans Herz legen, ihn nach besten Kräften zu hegen und zu pflegen. Auf seiner Entfaltung beruht auch ein Stück der nationalen Kraft, welche sich stets in uns erneuern muss, wenn sie jung bleiben soll. Die anderen Nationen ahnen zwar auch dieses langjährige Beispiel nach und namentlich ist dieses augenblicklich in England, Belgien und Holland der Fall. Doch fehlt diesen Bestrebungen das so sehr wichtige Element des allmäligen Emporwachsens. Man denke an den Unterschied des Musikfestes von 1818 und desjenigen von 1871. Damals nahmen gerade 100 Sänger im Chore Theil, heute mehr als die sechsfache Anzahl. Es liegt darin der beste Beweis für das tiefe und feste Wurzeln der musikalischen Bestrebungen in den weitesten Kreisen, und je mehr der Chorgesang gepflegt werden wird und von den Dilettanten die Instrumentalmusik den Künstlern entweder ganz oder doch zum grössten Theile überlassen wird, desto sicherer werden die Früchte geerntet werden, die solche Bestrebungen adeln. Erfahrungsgemäss macht den im Chor mitwirkenden Festgenossen die Aufführung eines Händel'schen Oratoriums die meiste Freude, schon desshalb, weil die Anforderungen darin nicht über die Kräfte der Einzelnen gehen, was sowohl Stimmmittel wie Technik anbetrifft, und dann, weil sie ihres Erfolges, wenn sie ihre Schuldigkeit thun, gewiss sind. Ferner ist die grosse Mannigfaltigkeit in dem Ausdrucke der Händel'schen Chöre gewiss für Viele ein grosser Reiz, der sich noch steigert dadurch, dass die zwischen den einzelnen Chören liegenden Solegesänge in ihrer leichten Fasslichkeit (wenn sie auf richtige Weise vorgetragen werden, während sie sonst wohl nur als Gesangsübungen erscheinen) den Chor von Neuem animiren und veranlassen, mit ganzer Seele dabei zu sein, das eben gehörte Schöne nachzuahmen. In der vortrefflichen Ausführung der Solegesänge ist ein den Chor hauptsächlich bildendes Element zu suchen und schon von diesem Gesichtspunkte aus muss man die Solopartien in Händel'schen Oratorien mit solchen Sängern besetzen, welche wirklich singen können. Dass nämlich das Singen eine Kunst sei, ist leider eine dem grossen Publikum ganz abhanden gekommene Vorstellung. Woher soll es sie auch behalten haben? Vom Theater ist gar nichts zu hoffen und auch in den meisten Concertsälen werden die schlechten Angewohnheiten der Theatersänger höher geschätzt, als der einfache, schlichte Vortrag, wie ihn die Kunst vorschreibt und woran alle Nüancirungen der menschlichen Affecte von der idyllischen Ruhe der Seele bis zur höchsten Leidenschaftlichkeit anzubringen sind. Wir haben die Beobachtung gemacht bei der Aufführung des Händel'schen »Josua« am zweiten Festabende, dass, so oft einer der Solisten Vorzügliches geleistet, der darauf folgende Chor immer ausgezeichnet ging. Die glänzendsten Beispiele dafür waren der Chor, der sich an den Gesang des Caleb (Julius Stockhausen) im dritten Theile anschliesst, und das Schlachtengebet »Vater der Gnade«, welches auf den Gesang des »Othniel« (Frau Joachim) »Gefahren, umgabt mich und Stürme der Schlacht« folgt. Beide Chöre sind im dritten Theile des Oratoriums, wo also der Chor nstorgemäss nicht mehr die ursprüngliche Frische hat, und doch gingen die beiden Chöre am besten, indem die Nüancirung der Stimmung der vorhergehenden Solegesänge auf die Mitwirkenden entschieden zum Theil übertragen war. Wir können nicht umhin, an dieser Stelle auch an dem Gegentheile, nämlich an einer nicht geglückten Wirkung die Wichtigkeit des oben hervorgehobenen Einflusses der Solisten auf den Chor zu beweisen. Gleich der erste Chor im ersten Theile ging matt; der Ausruf des Alt »In Gilgal und am Jordanstrom ruft auch« war kraftlos und ohne entschiedende Wirkung und das darauf folgende »Ein Gott, ein Herr, Jehova ist sein Name« klang keineswegs zuversichtlich. Entschieden müssen wir uns dabei verwahren gegen den Gebrauch der Orgel an dieser Stelle, so sehr auch der Usus sie eingebürgert haben mag. Es ist ein grosser Irrthum, wenn man glaubt, dass es möglich sei, es könne eine solche Chormasse durch die Orgel verstärkt werden. Zusammenhalten soll die Orgel den Chor, aber nicht ihn verstärken. Der Glanz der eben angeführten Stelle würde von einer Wirkung sein, welche alles hinter sich zurück lässt, was an ähnlichen Stellen aufzuweisen ist, weil sie so prägnant ist. Man denke sich das durch nahezu drei Takte im Alt ausgehaltene *G*; dasselbe soll durchklingen und deutlich durchklingen auf die Silbe »aus«; denn die anderen Stimmen setzen inzwischen wieder ab. Wir möchten wohl wissen, wie stark der Alt sein sollte, wenn ihm das gelingen sollte gegen den angehaltenen, brausenden Accord der Orgel; man sieht, die Orgel verstärkt nicht nur allein an dieser Stelle, sondern sie nimmt von der Wirkung hinweg. Man mache einmal die Probe und lasse einen Chor, nachdem man ihn auf die Wichtigkeit der Wirkung dieser Stelle vorbereitet hat, dieselbe singen ohne Orgel und dann mit Orgel. Wofür man sich dann entscheiden wird, glauben wir, wird nicht zweifelhaft sein. Man sieht an dieser Betrachtung, dass freilich so Manches überlegt werden muss. Von Neuem wird aber auch klar, dass dem Chore die Stimmung zu übermitteln ist. Zu ähnlichen Gedanken hat uns veranlasst der berühmte Chor am Anfange des zweiten Theiles »Die Völker bebens. Bei der Stelle »Gott donnert, Storm rast laut, es lechzt der Grunde haben wir vom Chore kaum etwas noch gehört. Ob das wohl die Absicht des Componisten gewesen ist, dass die Instrumentalmasse den Chor vollständig decken sollte — gewiss nicht, denn weiche Charakteristik liegt an dieser Stelle in den Rhythmen des Chores. Ueberhaupt haben die Chöre im »Josua« eine Gedrungenheit der Charakteristik wie kaum in einem anderen Oratorium von Händel. Auf einen Mann, wie Joseph Haydn, machte der eben erwähnte Chor einen solchen Eindruck, dass er dem englischen Musiker Shield erklärte, er habe die Wirkung der Musik, bevor er diesen Chor gehört, nur halb gekannt. Wie mannigfaltig die Aufgaben des Chores im »Josua« sind, dessen erinnern wir uns, wenn wir des Chores gedenken »Ha, seht, es borcht die Sonne seinem Worte. Innerhalb dieses Chores von kaum mehr als 36 Takten ist eine Häufung der Contraste auf so kleinem Raume, wie wir sie kaum zum zweiten Male kennen. Zuerst das Staunen, dass die Sonne dem Worte Josua's folgt, die Beobachtung, dass der Lauf derselben aufhöre, das Bewusstsein der Kraft, den Feind zu vernichten, die Schilderung seiner wilden Flucht, seiner Erschöpfung, seines Todes.

Das ist Alles musikalisch verbunden und in einander gefügt,

Digitized by Google

wie es in den Gedanken eines solchen Künstlers, wie Händel, geboren wird. Unmittelbar vorher geht der Anruf Josua's an die Sonne und den Mond, nicht theatralisch, zwingend und aufregend, sondern fast überzeugend, fast bezaubernd durch die plastische Ruhe des Gesanges, für welche wir übrigens Herrn Gunz unsere Anerkennung zollen. Dieses eben besprochene Solo mit Chor ist ein Drama für sich, von einer Freiheit der Conception und mit einer Beherrschung des Stoffes geschrieben, welche vielleicht keinen Vergleich mit irgend einem anderen Kunstwerke, nicht nur musikalischen, nein, aus jedem Kunstgebiete gestattet. Welche Riesenkraft und Elasticität des Geistes musste der Mann besitzen, der mit 63 Jahren so etwas schaffen konnte. Und giebt es Leute, welche Händel nicht freisprechen können, dass er sich nicht loszumachen vermocht habe von den Fesseln der ihm überkommenen italienischen Oper, wir meinen, dass dieses Stück gedenkend, dürfte Niemand wagen, so etwas auszusprechen. Hier ist die Freiheit selbst; durch Nichts gebunden durchschreitet hier der Geist Händel's die ganze Scala menschlicher Empfindungen, insofern sie Allen angehören, Allen gemeinsam sind. Wir heben hier hervor, insofern sie Allen gemeinsam sind, aber auch das am meisten Individuelle, was die menschliche Seele kennzeichnet, hat in »Josua« eine Verherrlichung gefunden — die Liebe und nicht nur das sentimentale Element in ihr, sondern auch das heroische in ihr ist wunderbar gezeichnet.

Man hat vielfach über die Texte der Händel'schen Oratorien gescholten — doch wie fein psychologisch die Charaktere darin entwickelt sind, daran hat man selten gedacht. Was interessirt uns aber an einer Figur wie Othniel, deren Namen und Thaten neben dem berühmten Helden Josua verschwinden würden, wenn nicht an ihr eine Reihe von so zart psychologisch sprechenden Motiven mit einer Wahrheit durchgeführt wäre, deren wohl Jeder durch die Interpretation der Frau Joachim inne geworden ist. Die allmälige Steigerung der Affecte in Othniel von seiner ersten Einführung an bei dem Anblicke des Engels bis zu seiner siegreichen Heimkehr von der Eroberung von Debir und dem glücklichen Erringen seiner geliebten Braut Achsa bietet eine Reihe von so herrlichen Stimmungsbildern, dass man bei der der hohen Wiedergabe derselben durch Frau Joachim in eine andere Zeit versetzt glaubt, in der uns Alles ideal schön und doch nicht fremd erscheint; in diese Zeit wurden wir nicht trümend versetzt, sondern sie war uns eine Wirklichkeit, welche wir mit Bewusstsein mit unserem geistigen Auge wahrnahmen.

Solche herrliche Eindrücke verdanken wir Frau Joachim. Hat neben ihr jeder andere Künstler einen schweren Stand: denn solche Wahrheit und Treue in der Wiedergabe ist eine grosse Seltenheit, so zeichneten sich doch die anderen Solisten ebenfalls hervorragend aus. Vor Allen — Stockhausen, dessen Gesangskunst vielleicht höher steht, als die von Frau Joachim, dessen Partie (er sang, wie schon erwähnt, den Kaleb) uns notorgemäss nicht in so ideale Sphären führt, wie der Othniel. Der Vortrag seines Recitativs steht auf der höchsten Stufe der Vollendung und ist darin dieselbe überzeugende Wahrheit zu finden, wie wir sie an den Gesängen der Frau Joachim charakterisirt haben.

Die Achsa sang Frau Bellingrath sehr zart und poetisch »Horch, horch auf der muntern Vögel Lied« mit der Solo-Violine des Herrn von Koenigsloew vortrefflich begleitet, so wie das Duett mit Othniel und »O hätt' ich Jubals Harf'« waren vorzügliche Leistungen. Das kleine Recitativ des Engels wurde befriedigend durch Frl. Schwarzkopf gesungen. Herr Dr. Gunz sang sehr massvoll und blieb daher immer in den Granzen der Schönheit des Vortrages, jedoch genügte diesss nicht immer allein, wie z. B. bei der Stelle »der spätan Nachwall sei es kundgethan«. Mit solchen Solostellen erreicht Händel oft die wunderbarsten Wirkungen. Die Coloraturen von Herrn Gunz waren tadellos und verfehlten nicht die Stimmung für ihn zu gewinnen.

Der Beifall des Publikums wollte oft kein Ende nehmen. Frau Joachim musste die Arie »Umgeht mich, Gefahren« da capo singen und dem Chore wurde eine gleiche Ehre zu Theil mit dem Siegesgesange.

An dem herrlichen Gelingen des Ganzen nahmen den thätigsten Antheil das Orchester und der Dirigent Ferdinand Hiller, der sein schweres Amt unermüdlich und unverdrossen durchführte. Die Instrumentalzusätze waren von Julius Rietz mit einer zarten Rücksicht und vieler Pietät gegen den grossen Schöpfer dieses ewig unvergänglichen Kunstwerkes gemacht.

Musikleben in Prag
im Winter von 1870/71.
(Schluss.)

Von den statutenmässigen drei öffentlichen Concerten des Conservatoriums versetzte uns das erste beinahe gänzlich in das vorige Jahrhundert, in die Zeit der Classiker. Eine C dur-Symphonie von Haydn und die dreitheilige in derselben Tonart von Mozart sind, trotzdem dass sie unter ganz anderen Verhältnissen, in einer ganz anderen Atmosphäre geschaffen worden, als jene, in der wir athmen, von jener ursprünglichen Wirksamkeit, die eben nur der Genius, dessen Offenbarungen nie veralten, auszuüben im Stande. Auch die Ouvertüre »Iphigenia in Aulis« von Gluck mit dem Mozart'schen Schlusse hat selbstverständlich dieselbe Geltung. Das bartlose, zum Theil noch knabenhafte Volk, welches das Orchester bildete, strich, pfiff und blies mit jener Lust und Liebe, jenem Eifer, welcher nur der noch von den rauhen Windrügen des praktischen Lebens nicht berührten Jugend eigen ist. Das Feuer solcher Reproductionslust bedarf freilich, um nicht regellos aufzulodern, eines zügelnden Regulative. Dieses liegt in den Händen des vorbereitenden und leitenden Dirigenten, und eben diese sind es, denen die Aufführungen des Conservatoriums nicht blos ihre Präcision und Correctheit, sondern auch ihren Schwung zu verdanken haben, so dass man nie daran gemahnt wird, es nur mit Schülern zartesten Alters zu thun zu haben. In dem Preludium zu J. S. Bach's zweiter Sonate für Violine allein war die Principalstimme von sämmtlichen Zöglingen der Violin-Oberabtheilung besetzt. Der einheitliche Strich und doch nicht ängstlich abgezirkelte Vortrag bewiesen, dass sich die durch Pixis und Hilmer berühmt gewordene Prager Geigenschule in besten Händen befinde. Als Gast des Conservatoriums wirkte in diesem Concerte Frl. Henriette Burenne mit. Der Vortrag der berühmten Arie aus Händel's »Rinaldo« bestätigte so ziemlich den grossen Ruf dieser mit einer grossen Altstimme dotirten Sängerin. Nur die mit Pianofortebegleitung noch gesungenen Lieder von Brahms, Rubinstein und Schubert gehörten in diesem eigenthümlichen aber hochinteressanten Programme der Neuzeit an. — Eine ganz andere Färbung und in gewisser Beziehung weit heiklere Aufgaben zur Lösung bot das Programm zum zweiten Concerte. Schubert's F moll-Phantasie für das Pianoforte zu vier Händen hat durch die Rudorff'sche Uebersetzung in die grosse, übrigens der Note nach mit dem Originale congruente Orchestersprache an ihrer musikalisch-poetischen Wirksamkeit nichts eingebüsst, ja noch gewonnen. Es kann dem Hörer kaum einfallen, die Composition sei ursprünglich gar nicht für die mannigfaltige Klangfarbenmischung bestimmt gewesen; so meisterhaft ist Rudorff's Instrumentation und ein neuer Beweis, dass der herrliche Tonpoet stets orchestral gedacht, was znm grössten selbst von seinen kleineren lyrischen Dichtungen gilt. An die wie eine zündende Novität affectvierende Phantasie reihte sich Schumann's Op. 52 würdig an. Diese als Ouvertüre,

Digitized by Google

Seberzo et Finale bezeichnete Composition ist eigentlich eine kleine Symphonie und prangt im Literaturgarten der Neuzeit als eine nicht minder schöne, ganz gewiss hocbinteressante Blume, wenn auch nicht zu leugnen, dass sie aus einem ganz anderen Boden emporgewachsen ist, als aus dem von allen Ingredienzien skeptischer Reflexion und krankhafter Ueberreizung freien des unfrischen Schubert. Besonderes Interasse musste eine Novität einflössen, welche ausser in London hier überhaupt zum ersten Male öffentlich zu Gehör gebracht worden. Sterndale W. Bennett betitelt sein neuestes Werk seltsamer Weise mit »Phantasie-Ouvertüre zu Thomas Moore's: Paradies und Peri«. Wir haben daher eine vollständige Programmmusik vor uns, zu deren Verständniss eine Anführung der die verschiedenen Abtheilungen der Composition bezeichnenden Mottos um so nothwendiger, als das sinnige Gedicht selbst in unseren bewegten Zeiten des Blut und Eisens nur Wenigen im Gedächtnisse, den Meisten ganz unbekannt ist; was leider hier nicht geschehen ist. Bennett's Antecedenzien weisen nachdrücklicher noch als bei Hiller und Gade auf Mendelssohn hin. Dieser glückliche Künstler scheint einen wahrhaft zauberhaften Einfluss auf den englischen Jünger genommen, die sprüchwörtlich insulanische Selbständigkeit und Unnahbarkeit gänzlich gebrochen zu haben. Nur selten ist der Sänger der Waldnymphe und anderen Poesien im Stande, seiner Individualität Bahn zu constatiren. — Das dritte Concert endlich brachte vier Orchesternummern, von deren Aufführung wir nur Gleiches berichten könnten, wie bereits oben geschehen. Sie waren so vortrefflich, dass bei näherer Besprechung Gefahr vorhanden sein könnte, in der Ferne einer Art von Kirchthurmkritik beschuldigt zu werden. Die erwähnten zu Gehör gebrachten Tonstücke waren: Bargiel's prunkvolle, aber dem Titel in seiner pretentiösen Fassung dennoch nicht vollkommen entsprechende Ouvertüre zu »Prometheus«; — Variationen für grosses Orchester von R. Wüerst, welche den verschiedenen Instrumenten Gelegenheit gaben, sich auszuzeichnen, allen, im Ensemble exact zu sein. Goldmark's E moll-Scherzo ging aus Wien ein die höchsten Erwartungen erregenden Ruf voraus. Der Inhalt ist kein solcher, um diese erfüllen zu können. Selbstständigkeit der Erfindung wird wohl vergebens da gesucht, wo Mendelssohn und Schumann die greifbaren Muster bilden. Zu loben und äusserst effectvoll ist die nicht nur routinirte, auch talentvolle Orchestration. Gounod's Es dur-Symphonie ist unseres Wissens noch nirgend in Deutschland gegeben worden. Die Composition ist schon deshalb interessant, weil man den französischen Künstlern nur selten auf diesem Gebiete begegnet. Offenbar eine Frucht ernster Studien und künstlerischer Bildungswesen enthält das Werk manche anziehende Schönheiten, das Eigenartigste im ersten Satze, im Scherzo und insbesondere im Largo, das sehr an den Componisten des Faust mahnt. Die geschickte thematische Polyphonik des Finales steht mit dem ganz und gar opernhaften Charakter der Hauptmotive im Widerspruche. Als dritter Gast erschien hier Herr David Popper, Cellist der Wiener Hofkapelle und absolvirter Zögling unseres Conservatoriums. Seinen brillanten Vorträgen wurde stürmischer Beifall zu Theil. Da im Laufe der Saison bei einem philharmonischen Concerte der liebenswürdige Vertreter der Servais'schen Schule, Jules De Swert aus Berlin, mitwirkte, Herr Grützmacher im Vereine mit Frl. Natalie Hanisch ein selbständiges Concert gab, so hatte Prag Gelegenheit, die drei bedeutendsten Cellisten Deutschlands kennen zu lernen. Die Rangirung und Erwägung ihrer übereinkommenden und unterscheidenden Vorzüge, um einem von ihnen den Preis zuzuerkennen, wäre eben keine leichte Aufgabe. — Die künftige Stellung und Entfaltung des Prager Conservatoriums hängt trotz der, wie man sieht, im inneren Organismus des Instituts äusserst günstigen Bedingungen, dennoch zumeist von dem politischen Schicksale des Landes und seiner Hauptstadt ab. Trotz der Ungunst der Verhältnisse, die in den letzten Decennien sich so drohend stellten, dass selbst seine Existenz nur noch an einem Faden hing, ist es unter dem neuen Regime offenbar im neuen Aufblühen begriffen. Dies hatte es zum grössten Theile seinem bisherigen Präsidenten, dem Grafen Albert Nostiz, zu verdanken. Als Präsident der Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst scheute dieser edle Mann keine persönlichen und anderen Opfer, um das Institut während verhängnissvoller Jahre zu erhalten und zu fördern. Mit dessen im Winter erfolgtem Tode verlor das Conservatorium seinen hochherzigsten, eifrigsten Protector, dessen Gedächtniss für dasselbe unvergänglich bleiben wird. Wir können diese Zeilen nicht besser, als mit dem Wunsche schliessen, Graf Ernst Waldstein, den die Generalversammlung zum neuen Präsidenten gewählt, möge ein dem Verblichenen gleich glücklicher und energischer Nachfolger werden. *D. C.*

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **Wien**, 3. Juni. *F. P.* Wagner's »Rienzi« ist auch in Folge der »neudeutschen Gesinnungstüchtigkeit« unseres Operndirectors Herbeck in das Repertoir der grossen Oper aufgenommen worden. Wir sind jetzt in der beneidenswerthen Lage, alle fünf aufgeführten Musikdramen des Verfassers von »Kunst und Revolution« und von dem — »Kaisermarsch« zu vergleichen und darin die wundersamen Phasen der Entwickelung des buntest merkwürdigen Mannes zu beobachten. »Rienzi« ist bekanntlich von Wagner bereits im Jahre 1837, während seiner Thätigkeit als Kapellmeister in Riga, entworfen und begonnen; er bestimmte diese erste und letzte grosse tragische Oper in fünf Acten für Paris. Dort vollendete er sie bereits um 1841 und hatte vielleicht auch ihre Aufführung erlebt, wenn er mit seiner »Faustouverture« nicht unter den Musikern einen so intensiven und allgemeinen Widerwillen gegen seine musikalischen Absonderlichkeiten eingeflösst hätte. Dresden nahm sich des in Paris arg behandelten Meisters an; in Dresden ging »Der letzte der Tribunen« im October 1842 über die Scene, getragen in den Hauptrollen von einer Schröder und von Tichatscheck, und machte starken Eindruck. Und starken Eindruck machte die Oper auch hier in Wien, als sie 20 Jahre später, am 20. Mai d. J., zum ersten Male gegeben wurde. Dieser starke Eindruck, den der »Rienzi« auf mich (und auf Alle, die nicht Nerven von der Dicke eines Ankertaues haben) machte, bestand darin, dass ich von Zeit zu Zeit immer mehr in einen Zustand von Betäubung versetzt wurde, und endlich, als gegen 1/4 auf 12 der Vorhang zum letzten Male fiel, erschöpft und vernichtet von dem »künstlerischen« aus dem Theater wankte. Nun, Wagner unterwirft jetzt selbst streng genug über dieses Werk, und es ist sehr fraglich, ob ihm mit der Vorführung seiner Jugendsünden gedient ist. Er, der ein legislatorischer Vorkämpfer für das Einfache, Reine und Einfache in der Musik sein will, hat in diesem Werke in *facto* erstaunlich gegen seine kunstaxiome gesündigt. Was die specifisch musikalische Seite anbelangt, so macht sich durchgehends ein dilettantisches Unvermögen geltend. Die Melodieführung ist unnatürlich und gezwungen; die Harmonie theils gewaltsam, theils wundererlich simpel (nicht einfach!); die Instrumentation ist maassloe, fast ohne alle feineren Nüancirungen. Die Behandlung der Singstimmen ist geradezu unsinnig; die Tenorpartie des Rienzi gehört unter die lebensgefährlichen Aufgaben; weha Herrn Labatt, wenn er sie zweimal wöchentlich singen müsste! Der äussere Apparat bei der Oper

Digitized by Google

ist sehr glänzend, mannigfaltig und mit Sachkenntniss zusammengefügt. Die Scenerie, hier wehrhaft pompös ausgestattet, hilft über manche wüste Stelle in der Partitur glücklich fort. Wagner'e ausserordentliches Talent, überraschende, ergreifende Situationen herbeizuführen, tritt auch in »Riensi« schon stark hervor. Er versteht es wunderbar, damit ein Surrogat für die ihm fehlende eigentliche dramatische Kraft, für die psychologisch richtige, naturgemässe Entwicklung der Charaktere zu geben. Eine solche Situation ist zum Beispiel der Moment, wo Rienzi, im Begriffe die Stufen zur Kirche hinaufzugehen, vom Cardinal plötzlich in den Bann gethan wird. Das wirkt. — Der Text (nach Bulwer's albekanntem Romane) bot im Einzelnen viel Gutes; er bietet dem Componisten reiche Gelegenheit, Vielseitigkeit zu zeigen. Wagner, der auch diesen Text schon selbst zurechtgemacht, hat mit Vorliebe nur die theoretischen und pomphaften Momente musikalisch illustrirt; für Innerliches, Gemüthvolles standen ihm — und stehen ihm wohl noch — nur geringe Eigentöne zur Verfügung. — Ungemein geschmacklos erscheint die Scene, wo der »gewaltige Held Rienzi sein — Panzerhemd vornimmt und sich darüber besonders viel weiss. Ganz widerlich ist auch die Besetzung des Säbelrasselers Adriano Colonna mit einer Sängerin. Man sieht, es ist Alles ganz spartierische, gross-operahaft. Um genau alles Thatsächliche zu berichten, constatire ich, dass das Theater bis auf den letzten Platz gefüllt war, und dass das Publikum, mit geringen Ausnahmen, bis zum Schlusse blieb. Lebhaften Beifall erzielte nur der zweite Act; der erste ging spurlos vorüber, und nach den drei übrigen Acten entstand nur ein ganz leuer Applaus. Dirigent war Herbeck. Chor und auch Orchester waren noch nicht ganz heimisch in der Musik, denn es klappte nicht immer. Von den Solisten verdient am meisten Ruhm die Darstellerin des Adriano, Frl. Ehnn; sie sang und spielte excellent. Besonderen Fleiss hatte sie auch auf das — Fechten verwandt. Leubelt sang und agirte den Rienzi mit vollster Hingebung, freilich ohne mit seinen Mitteln ganz auszureichen. Frl. v. Rabatinsky war als treue in gesanglicher Beziehung durchaus zu loben; dramatische Begabung geht ihr fast ganz ab. Bei der zweiten Vorstellung von Rienzi musste Frl. Rabatinsky bald die Irene übernehmen, da Frl. v. Rabatinsky bei der grossen Feuersbrunst, mit der die Oper endigt, durch einen herunterfallenden Balken schwer am Kopfe verwundet wurde. Alle übrigen Rollen waren befriedigend besetzt mit Ausnahme der des — Steffeger, der sich in unangenehmer Weise börbar machte. — Die Wagner-Freunde sind bitter enttäuscht aus dem Theater gegangen; von dem Wagner, den sie im »Lohengrin« kennen und lieben gelernt, haben sie im Rienzi die sehr unerquickliche Kehrseite angetroffen. Wagner's Umwerfen in der von ihm sogenannten »absoluten« Musik findet in dem »Rienzi« seinen nahestreibaren Ausdruck.

* **Wien.** Auf dem Schmelzerfriedhofe zieht jetzt das Grab Sechters (Nr. 34 Nr. 4370) ein einfaches Denkmal mit der Inschrift: »Simon Sechter, k. k. Hoforganist und Componist.« Geboren am 11. Oct. 1788 in Friedberg, gestorben am 10. Sept. 1867 in Wien. Mit ihm wurde der grösste Contrapunktist unserer Zeit, der treue Wächter des strengen Satzes zu Grabe getragen. Das Denkmal verdankt sein Entstehen der Initiative des dortigen Liedertafelschullehres Herrn J. k. Markus, einem Landsmanne des Verewigten und den Geldspenden der dankbaren Schüler des berühmten Theoretikers, des Herrn k. k. Vice-Hofkapellmeisters Preyer und der Herren Hoforganisten Bruckner und Bibl.

* »Richard Wagner und die Aufführung seiner Nibelungen.« Der »Neuen freien Presse« vom 13. Juni wird aus **Bayreuth** berichtet: »Die Idee einer Aufführung des Rich. Wagner'schen »Nibelungen«-Werkes im hiesigen kgl. Opernhause ist nunmehr definitiv aus Opportunitäts- und Pietätsrücksichten aufgegeben worden. Es hat sich nämlich herausgestellt, dass, um die Intentionen des Dichter-Componisten vollkommen widerspiegeln zu können, mit dem prächtigen Theater-Inventar wesentlichen so drastische Neuer hätten vorgenommen werden müssen, dass dasselbe seinen originellen Colorits, sowie seines ornamentalen Schmuckes unfehlbar gänzlich verlustig gegangen wäre. In diesem Sinne hat sich Richard Wagner öfterdings bereits schon hier bei seiner jüngsten Anwesenheit in Bayreuth, theils vor Kurzem in Darmstadt dem bekannten Maschinisten Brand gegenüber, mit welchem er zur Verwirklichung seines Riesenplanes in Verbindung getreten, ausgesprochen. An die Stelle der aufgegebenen Idee ist nun aber ein anderes, respective ein altes, von Wagner schon früher gehegtes und gepflegtes Project getreten: die Erbauung eines ganz neuen Gebäudes, einer Kunsthalle im Stile der romisch-antiken Amphitheater, und zwar auf Grund eines bereits vor 40 Jahren von dem genialen Architekten Professor Semper entworfenen Planes. Damals sollte bekanntlich auf der Gasteighöhe bei München ein eigenes Festtheater errichtet werden, wozu der genannte Künstler im Auftrage des Königs Ludwig II. nach der Angabe Wagner's ein prachtiges Modell gefiefert hatte, doch scheiterte die Ausführung der grossartigen Idee an den immensen Kosten. Ob dieselben bei dem neuerdings wieder aufgenommenen Plane in unserer Stadt geringer sich herausstellen, ist höchst unwahrscheinlich. Der stolze Bau des Opernhauses ist nun zu einer hochst untergeordneten Rolle degradirt worden, indem nur die beschen und decorativen Vorarbeiten in demselben betrieben werden sollen.«

* **Merseburg.** Das Programm zum 47. Vocal- und Orgel-Concerte im Dome zu Merseburg am 30. Mai zerfiel in zwei grosse Abtheilungen, von denen die erstere die Italienische, die letztere die Deutsche Schule repräsentirte. Eine solche Anordnung hat zwar ihre historische Berechtigung, doch fragen wir sich, ob sie von praktischem Werthe ist. Es gehört ein musikalisch sehr gebildetes Publikum dazu, solchen Concerten von Anfang an bis zum Schlusse mit gleichem Interesse und richtiger Auffassung beizuwohnen, und selbst denen, die es vermöge ihrer Bildung können, wird es schliesslich unmöglich, wenn des Programm 14 Nummern in unmittelbarer Folge bietet. Auch das bunte Mischen aller möglichen Compositionen, deren jede fast einen anderen Charakter trägt, in anderem Stile gehalten, kann durchaus nicht bildend auf das zuhörende Publikum einwirken, nicht einmal einen erhebenden und befriedigenden Eindruck hinterlassen, selbst wenn die Ausführung der einzelnen Nummern als im Ganzen sehr wohlgelungen bezeichnet werden muss. Es wäre nur Verbreitung des guten Geschmackes und Begründung eines richtigen musikalischen Urtheils viel förderlicher, wenn solche Veranstaltungen, wie der Hessler'sche in Halle, welcher die Chorstücke im genauesten Concerte vortrug, sich die Aufgabe stellten, in öfteren Concerten jedesmal nur einige wenige Nummern einer bestimmten Schule, welche den Charakter derselben am besten kennzeichnen, zu Gehör zu bringen und zwar natürlich in vollendeter, dem Geiste der Compositionen vollkommen entsprechender Weise. So gehalten erlangten historische Concerte ihre richtige Bedeutung. Die historischen Kunstconcerte bedingen eine andere Anordnung, wenn sie viel höherem Grade sie die Instrumentalconcerte. Darüber uns weiter auszusprechen, werden wir einmal Gelegenheit nehmen. Wir geben nun in Folgendem die Reihenfolge der Nummern des Programmes: 1. Italienische Schule: 1. Motette: »Ecce quam bonum« Fr. Soriano(d), 2. Alte trinita beete, Chor aus dem 15. Jahrhundert, 3. Kyrie, Sanctus, Benedictus, Osanne aus der Missa brevis von Andreas Gabrieli, 4. Duett für Sopran und Alt »Herr wie lange« von Gio. Carlo Gl. Clari, 5. »O bone Jesu«, Motette von Palestrina, 6. Credo, achtstimmig von Antonio Lotti. II. Deutsche Schule: 1. Sonate für die Orgel in A-moll von A. G. Ritter, 2. »O Freude über Freude«, Doppelchor von Joh. Eccard, 3. »Da Ihrte Israel«, Chor von Bortnianskv, 4. »Seele wes betrübst du dich«, Soloquartett für Sopran, Alt, Tenor und Bass von Carl Reinecke, 5. »Denn er hat seinen Engeln befohlen«, Doppelquartett für gemischte Stimmen von Mendelssohn-Bartholdy, 6. »Der Herr ist der starke Held«, Duett für zwei Bassstimmen von Handel, 7. »Warum haben die Heiden«, achtstimmiger Psalm für Chor und Solostimmen von Mendelssohn. 8. Pastorale für die Orgel in G-moll von D. H. Engel. Letztere trug Herr Winter aus Gera und die beiden ersteren Orgelcompositionen Herr H. Ritter aus Magdeburg vor. — Ein anderes sogenanntes historisches Concert veranstaltet der grossherzogl. Hofpianist August Schramm in Vienne mit Herrn Kammersänger Carl Hill aus Schwerin, am 2. Juni im Saale des Gasthofes »Zur Traube« in Darmstadt. Das noch weit bunteschckigere Programm wies nur Werke deutscher Tonsetzer in geschichtlicher Folge auf: Bach, Grosses Vorspiel und Fuge für die Orgel, nach der Uebertragung für Clavier von Liszt, in A-moll; Handel, »Der harmoeische Grobschmied«, Theme mit Variationen in E-dur, Beethoven, »Lunderkreis« an die ferne Geliebte«; Beethoven, Grosse Clavier-Sonate in B-dur, Op. 22, Weber, Beliantes Rondo in Es-dur; Schubert, Zwei Lieder: a) »Lindenbaume, b) »Anfenthalt«; Mendelssohn, a) Praludium und Fuge in E-moll, b) »Duett«, c) »Jagdlied, zwei Lieder ohne Worte, Schumann, »Flutenreicher Ebro«, Rameau aus den spanischen Liebesliedern; Brahms, »Von ewiger Liebe«; Heller, Clavier-Stuck in Etüdenform in Desdur; Deurer, Phantasie-Stück in C-moll.

* **Kopenhagen.** Die Oper brachte in der letzten Hälfte der Saison ausser dem »Don Juan«, »Fidelio«, »Zauberflöte« und »Lohengrin«, die Marschner'sche Oper »Der Templer und die Jüdin« in neuer Einstudirung, ohne doch den erwarteten Erfolg zu haben. Man zieht hier, freilich nicht mit Unrecht, den »Hans Heilings vor, welcher einen festen Platz auf dem Repertoire hat und vom Publikum jedes Jahr stets willkommen genommen wird. Marschner hielt sich hier einst einige Zeit auf und dirigirte, wenn wir nicht irren, mehrere seiner Opern selbst. — Der Musikverein führte in seinem letzten grossen Concert ein gesprochenes und lebliches neues Werk auf, wozu ein Gedicht Andersens aus seinem neuen Romane »Glückspeter« den Anstoss gegeben hat. Das Werk ist für Chor und Orchester und hat den Titel »Frühlingslied«. Das sonst kühl vornehme Publikum dieses Vereines verlangte das Lied stürmisch da Capo, und wir gestehen, sind lange nicht so Hübsches gehört zu haben.

Digitized by Google

ANZEIGER.

[100] Verlag von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur.

TÖPFER-ALBUM.

ALBUM FÜR ORGELSPIELER.

Preis 6 Thlr.

Inhalt:

Volckmar, Dr. W., Sechszehn kleine, leichte Orgelstücke.
Davin, K., Vier kleine, leichte Orgelstücke.
Zimmermann, G., Kleines Präludium.
Sulze, B., Drei kleine Präludien.
Gottschalg, A. W., Zwei kleine Präludien.
Baumann, H., Drei kleine Präludien.
Wedemann, W., Zwei kleine Präludien.
Gleitz, C. A., Adagio für Orgel oder Harmonium.
—— Andante für Orgel oder Harmonium.
Breig, M., Präludium.
Heidler, H., Postludium.
Reichardt, B., Postludium.
Gerlach, R., Präludium zu dem Chorale: O Gott, du frummer Gott.
Schaab, B., Präludium zu dem Chorale: Sollt' ich meinem Gott nicht singen?
Flügel, G., Zwei Choral-Präludien.
Richter, E. F., Präludium zu dem Chorale: Gott des Himmels und der Erden.
Riedel, H., Präludium zu dem Chorale: Jesu meine Freude.
Markull, F. W., Zwei Trios.
Volckmar, Dr. F. W., Zwei Trios.
Faisst, Dr. Im., Canonisches Trio.
Stade, H. B., Adagio.
Müller-Hartung, C., Zweistimmige Fuge.
Sattler, H., Introduction und Fuge.
Lohe, J. Chr., Vierstimmige Fuge.
Tod, E. A., Introduction und Fuge über: Benedicamus Domino.
Merkel, G., Introductius und Doppel-Fuge.
Thomas, G. A., Concert-Fuge.
Raff, J., Introduction und Fuge.
Rheinberger, J., Vierstimmige Fuge.
Liszt, Dr. Franz, Adagio.
Steinhäuser, C., Festphantasie über den Choral: Wie lieblich ist, o Herr, die Stätte.
Tschirch, H. J., Festphantasie.
Helfer, A., Concert-Phantasie mit Choralbegleitung von 4 Posaunen.
Herzog, Dr. J. G., Phantasie und Fuge.
Volckmar, Dr. W., Sonate.
Löffler, J. H., Phantasie, Gebet und Fuge zu vier Händen.
Schneider, Jul., Einleitung und Variationen zu vier Händen über den Choral: Vom Himmel hoch.
Moscheles, I., Melodisch-contrapunktische Studie für Violoncell und Orgel oder Pianoforte über das H moll-Präludium aus J. Seb. Bach's wohltemperirtem Clavier.
Volckmar, Dr. W., Duo für Orgel und Violine.
Hauptmann, Dr. M., Ave Maria für eine Singstimme, mit Begleitung von Orgel oder Pianoforte.
Zander, D., Verse aus dem 44. Psalm für eine Singstimme mit Orgelbegleitung.
Brähmig, B., Vers aus dem 27. Psalm für Tenor oder hohen Bariton, mit obligater Begleitung von Orgel und Violoncello.
Weber, H., Vater unser und Einsetzungsworte für eine Singstimme, mit Orgelbegleitung und Chor.
Eyken, J. A. van, Gebet vor einer Trauung von Vict. v. Strauss, für Chor und Orgel.
Götze, C., Auferstehn, Gedicht von F. G. Klopstock, für leichten Männerchor und obligate Orgel.
Ritter, A. G., Hymnus aus dem 44. Jahrhundert für Sopran-Solo, gemischten Chor und Orgel.

---

[101] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

RONDO
(A dur)
für das Pianoforte
componirt von
JOSEPH HAYDN.
Pr. 12½ Ngr.

ADAGIO
(E dur)
für das Pianoforte
componirt von
Franz Schubert.
Pr. 12½ Ngr.

---

[102] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

AVE MARIA
für
Sopran-Solo und weiblichen Chor
aus der unvollendeten Oper:
„Loreley"
von
Felix Mendelssohn Bartholdy.
Op. 98. Nr. 2.
Nr. 27[b] der nachgelassenen Werke.

Partitur Preis 15 Ngr.
Clavierauszug 15 Ngr. **Orchesterstimmen** 15 Ngr.
Chorstimmen: Sopran I, II à 1¼ Ngr.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 28. Juni 1871. **Nr. 26.** VI. Jahrgang.

Inhalt: Zur Musikpraxis und Theorie des 16. Jahrhunderts. III. Die rhythmischen Elemente (Fortsetzung). — Achtundvierzigstes niederrheinisches Musikfest, gefeiert in Köln am 28., 29. und 30. Mai 1871. III. — Richard Wagner's neueste Broschüren. I. — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Aufforderung zur Subscription.

Mit dieser Nummer schliesst das zweite Quartal der Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Ich ersuche die geehrten Abonnenten, die nicht schon auf den ganzen Jahrgang abonnirt haben, ihre Bestellungen auf das dritte Quartal rechtzeitig aufgeben zu wollen. **J. Rieter-Biedermann.**

Zur Musikpraxis und Theorie des 16. Jahrhunderts.

(G. von Tucher.)

III.

Die rhythmischen Elemente.

(Fortsetzung.)

Der Modus wird und zwar der major perfectus mit 3 durch 3 Spatien des Notensystemes gezogenen senkrechten Strichen bezeichnet, welche sonst im Tonstücke selbst als Zeichen der Pausen von 3 Breven gelten, der imperfectus mit 3 durch 2 Spatien gehenden, der Modus minor perfectus oder imperfectus mit 2 durch 3 oder 2 Spatien gehenden Strichen. Andere bezeichnen den Modus major mit 2 Strichen, den minor mit einem durch 3 oder 2 Spatien gehend. Manche bedienen sich auch als Zeichen des Modus minor und zwar des perfecten eines ganzen Kreises und des imperfecten eines geöffneten, O und C, hängen aber demselben als Tempuszeichen die Ziffer 3 bei perfectem, die Ziffer 2 aber bei imperfectem Tempus an, wie Josquin es that (s. Notenbeilage). So verschieden auch der Gebrauch der Mensuralzeichen ist, so kommt doch nicht leicht ein Zweifel über die Intention des Tonsetzers bei denjenigen auf, die nur einigermaassen mit alter Musikschrift sich vertraut gemacht haben.

Bezüglich alles übrigen sehr weitschichtigen Materials der Mensuralbezeichnungen und Takteintheilungen, so wie der durch solche bedingten verschiedenen Werthe der Noten müssen wir den Leser auf die sehr fleissig und sorgfältig ausgearbeitete Schrift von Heinrich Bellermann »Ueber Mensuralnoten und Taktzeichen. Berlin 1858. 4°« verweisen. Um dem Leser indess eine Anschauung von der Gestalt eines Satzes im perfecten Modus minor mit imperfectem Tempus und imperfecter Prolatio zu verschaffen, gehen wir in der Notenbeilage einen sechsstimmigen Satz von Josquin aus dem Senfelischen gedruckten Codex »*Liber selectarum Cantionum quas vulgo Motetas appellant sex quinque et quatuor vocum*« (Augustae Vindelic. apud S. Grimm et M. Wyrsung 1520 S. 14). Die kurzen Taktstriche bezeichnen das Tempus und die Prolatio, die durch die 6 Linien gezogenen den Modus, welcher als das Maass der perfecten Longa 3 Takte, das Tempus zu einem vereinigt.

Alle Aenderungen im Takts während des Laufes eines Tonstückes vollziehen sich nach »Proportionen«, d. h. unter Angabe des Verhältnisses, in welchem der Werth der Noten nach derselben zu dem steht, den sie vorher hatten, womit denn auch durch Veränderung des Werthes der die Mensur bestimmenden (vier grösseren) Notengattungen der Takt geändert wird. Die Theoretiker der älteren Periode behandeln die hierüber geltenden Vorschriften mit ausserordentlicher Ausführlichkeit und Genauigkeit, wie denn auch solche Taktänderungen in den Werken der älteren Tonmeister häufiger und mehr in intricater Weise vorkommen als in den der letzten classischen Periode. Desshalb wird auch hier eine ganz kurze Darstellung genügen.

Der Werth der Noten kann um das Zwei- oder Mehrfache ihres Werthes vergrössert oder verringert werden. Bei der zweifachen Vergrösserung erhält die Semibrevis den Werth einer Brevis, die Minima den einer Semibrevis, bei der dreifachen die erstere den Werth von drei Semibreven u. s. w., so auch umgekehrt, bei der zweifachen Verringerung erhält die Brevis den Werth einer Semibrevis u. s. w. Diese Aenderung wird und zwar die Vergrösserung mit Einsetzung einer ganzen das Vielfache derselben andeutenden Zahl, die Verringerung umgekehrt durch Einsetzen eines Bruches, dessen Zähler eins ist, also $^1/_2$, $^1/_3$, $^1/_4$ bezeichnet. Es wird auch die Verringerung der Semibrevis auf die Hälfte mittelst eines durch das Tempuszeichen gezogenen Striches angezeigt Ø oder ¢, wenn dasselbe solchen vorher nicht hatte, die Vergrösserung dieser Note im umgekehrten Falle zu dem Werthe einer Brevis durch Weglassen dieses Striches O oder C, wenn das Tempuszeichen solchen vorher hatte. Der Strich wird desshalb auch als *Signum diminutionis* bezeichnet. Aehnlich wird es gehalten bei superpartikularen Proportionen (bei welchen die eine Grösse in der anderen einmal mit einem Theile darüber enthalten ist), solche sind *sesquialtera* 3 : 2 oder 3 : 2; *sesquitertia* 3 : 4 oder 4 : 3 u. s. w., auch so bei den superpartientien wie 8 : 3 oder 3 : 8. Hier wird die Aenderung auf verschiedene Art bezeichnet, ein-

Digitized by Google

mal bei der Veränderung des *tempus perfectum* in das *imperfectum* oder umgekehrt, wenn vorher das Mensuralzeichen O oder Φ gesetzt gewesen durch Einsetzung des offenen Kreises C oder Φ, so auch durch Einsetzen des ersteren, wenn letzteres vorgezeichnet gewesen. Für das Zeichen Φ wurde dasselbe auch umgekehrt ohne Strich gesetzt Ↄ, dann mit einem Punkte, dessen Zähler bei der Vergrösserung grösser, bei der Verkleinerung kleiner als der Nenner ist, oder mit der Farbe, *color:* es gelten nämlich in einem Tonsatze des geraden Taktes eine grosse und eine nächstkleinere Note beide ausgefüllt, ebenso drei schwarz ausgefüllte Noten so viel als zwei unausgefüllte, sechs soviel wie vier. Diese also bezeichneten Noten heissen Hemiolen (anderthalbige, d. h. $1^1/_2 = 1$ oder $3 = 2$), sie werden hin und wieder auch wie in der neuen Musik die Triolen mit einer darüber, auch mit einer davor gesetzten Ziffer 3 bezeichnet, dann aber bleiben die Noten offen. Bezüglich der Farbe gilt ausserdem als allgemeiner Grundsatz, dass eine ausgefüllte Note im geraden Takte um $^1/_4$, im ungeraden um $^1/_3$ ihres Werthes verliert. Kommt nämlich, wie sehr häufig, im geraden Takte eine schwarz ausgefüllte Brevis und neben ihr eine eben solche Semibrevis vor, dann gilt die erstere als Semibrevis mit einem Punkte, letztere nur die Hälfte als Minima, so hat im Originale der besonderen Notenbeilage der zweite Bass im zweiten und dritten Tempus-Takte des nennten Modus-Taktes an der Stelle einer punktirten Minima mit darauf folgender Semiminima eine schwarz ausgefüllte Semibrevis und dergleichen Minima. Ist im Trippeltakte eine Note, welche an sich perfect wäre, schwarz ausgefüllt, so wird sie imperfect, gilt also statt 3 nur 2 der nächst geringeren Notengattung. Folgen sich daher im perfecten Taktmasse mehrere schwarz ausgefüllte Noten, so ist das ein Zeichen, dass hier an dieser Stelle der imperfecte Takt eingetreten sei. Noten, welche ihrer Natur nach schon ausgefüllt sind, wie die Semiminima und die kleineren, sind selbstverständlich von alledem ausgeschlossen.

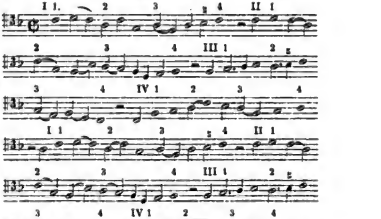
Beginnt ein Tonsatz ohne Mensuralzeichen aber mit drei offenen Noten gleicher Grösse oder mit drei gleich grossen Pausen, so ist das ein Zeichen, dass hier das durch die Grösse derselben bestimmte Taktmaass ein perfectes sei; dasselbe gilt in der Mitte eines Tonstückes, wo es ein Zeichen der Taktänderung ist. Man nennt das *signum intrinsecum, implicitum*, auch *inditiale*.

Im Unterschiede von der Behandlungsweise einer Taktänderung in der neuen Musik ist als durchgreifender Grundsatz der alten anzunehmen, der sich auch schon aus dem Erwähnten ergiebt, dass die Zeitdauer einer jeden einzelnen durch sie berührten Note des geltenden Taktes im Vergleiche zu der, welche sie vorher hatte, soviel zu- oder abnimmt, als die durch das eingesetzte Mensuralzeichen oder durch Andeutung einer Taktänderung ausgedrückte Proportion bestimmt. Wenn also vom imperfecten Tempus zu dem perfecten oder von der imperfecten Prolatio zur perfecten übergegangen wird, demnach die *proportio sesquialtera*, d. h. das Verhältniss von 2 : 3 eintritt, so gelten die 3 Semibreven des neuen Taktes soviel als 2 des alten, 3 Minimen soviel als 2, und umgekehrt beim Uebergange des perfecten Taktes in den imperfecten, 2 soviel als 3. Im ersten Falle haben die Noten kürzere Zeitdauer, die Bewegung des Gesanges wird um die Hälfte schneller, im anderen wird die Zeitdauer länger, der Gesang verliert an seiner Schnelligkeit den dritten Theil. Was hier von 2 und 3 Semibreven gesagt ist, gilt natürlich auch von 4 und 6, von 6 und 9, wie 4 und 9 überhaupt bei allen in der musikalischen Rhythmik zulässigen oder überhaupt vorkommenden Proportionen. Die Theoretiker schweifen hier nämlich mehrfach in Spielereien aus, um die sich die Praxis nichts kümmert, wenigstens sind uns keine Stellen aus dieser bekannt geworden, wie sie Gaffor aufführt, der das ganze vierte Buch seiner *musica practica*, ebenso auch selbst der geistvolle Fogliano die ganze erste *Sectio* seiner *musica theorica*, nicht blos mit allen mehrfachen Proportionen wie 8 : 1, 7 : 1, sondern auch mit allen möglichen superparticularen und superpartienten wie 8 : 3, 9 : 7 u. s. w. ausfüllen.

Dass übrigens der Aufbau des ebenso kunstvollen wie streng consequenten alten Taktsystemes, welcher ganz gleich ist dem der rhythmischen Gliederung im Tonsatze, doch mit dieser keine weitere Verwandtschaft hat, als dass sich zuweilen letztere des ersteren bedient, wie z. B. bei der Vereinigung von Modus, Tempus und Prolatio in einem Tonsatze, bedarf wohl keiner besonderen Ausführung. Als Beispiel einer solchen, dem Volksgesange entnommenen oder demselben nachgebildeten rhythmischen Gliederung möge die Melodie dienen, welche in dieser Gestalt in den älteren Sammlungen des evangelischen Kirchengesanges als »Komm heiliger Geist, Herre Gotte (Tucher, Schatz des evangelischen Kirchengesanges II, Nr. 369 a. S. 212) aufgenommen ist und sich zuerst von Arnold van Brouck harmonisirt, in einer 1534 zu Nürnberg erschienenen Sammlung vorfindet.

Komm heiliger Geist Herre Gott.

(Aus Spangenberg's Kirchengesängen, Magdeburg 1545, zweiter Theil, mit dem Mensuralzeichen Φ_3 und Noten doppelter Länge.)



Nach unserer allerdings urkundlich nicht zu beglaubigenden Ansicht stammt diese Melodie, obwohl sie schon 1524 in einer reducirten Form in den lutherischen Gesangbüchern Aufnahme gefunden hatte und heute noch in solcher gebraucht wird, wenn nicht aus älterem Volksgesange, jedenfalls aus dem weltlichen Gesange, dem ein etwas ungelenker Text eines sonst trefflichen Kirchenliedes untergelegt worden ist, weshalb das Versmaass des Textes nicht den rhythmischen Bau veranlasst haben kann, wie das bei dem wohl grössten Theile alter Liedermelodien der Fall ist. Man betrachte diese schöne, consequent durchgeführte rhythmische Anordnung mit ihren zweimal viermal vier Taktgliedern, denen sich als Nachgesang ein wieder doppelgliedriger Satz von abermals vier Takten anschliesst. Auf gleiche Weise stammen aus dem Volksgesange oder sind demselben nachgebildet, die Tonweisen »An Wasserflüssen Babylon« von 1524; »Nun ich mein Seel den Herrn« von 1540; »Der Tag der ist so freudenreich« von 1543 (Tucher l. c., Nr. 407, 435, 414) u. s. w., welche ebenso schön durchgeführte Rhythmik zeigen. Dass aber eine solche mit dem Geiste

Digitized by Google

des alten liturgischen Kunstgesanges unvereinbar ist, dafür glauben wir den Grund in Obigem dargelegt zu haben. Indess können wir doch auch andererseits die Bemerkung nicht unterdrücken, dass solche reich ausgesponnene rhythmische Anordnungen im weltlichen Volksgesange wohl nicht oder nur selten vorkommen werden.

(Fortsetzung folgt.)

Achtundvierzigstes niederrheinisches Musikfest,

gefeiert in Köln am 28., 29. und 30. Mai 1871.

Von Dr. **Franz Gehring.**

III.

Wie oft der Zufall merkwürdig spielt bei der Wahl des Programmes für die Musikfeste, mag man daraus ersehen, dass von Niels W. Gade bisher auf denselben Nichts ausgeführt worden ist, während doch die meisten anderen lebenden Componisten fast alle wenigstens einmal vertreten waren. Und doch sind es die beiden modernen Lieblinge unter der deutschen Musik, Mendelssohn und Schumann, welche den genialen Dänen bei uns eingeführt und bekannt gemacht haben. Schumann schrieb im Jahre 1843 über ihn einen jener Artikel in seine Zeitschrift, womit er stets den Nagel auf den Kopf zu treffen pflegte. Er hob darin mit Recht hervor, dass es scheine, als ob die Deutschland angrenzenden Nationen sich von der Herrschaft deutscher Musik emancipiren wollten.

»Einen Deutschthümler könnte das vielleicht grämen, dem tiefer blickenden Denker und Kenner der Menschheit wird es nur natürlich und erfreulich vorkommen. So vertritt Chopin sein Vaterland, Bennett England, in Holland giebt J. Verhulst Hoffnungen, seinem Vaterlande ein würdiger Repräsentant zu werden; in Ungarn machen sich gleichfalls nationelle Bestrebungen geltend. Und wie sie auch alle die deutsche Nation als ihre erste und geliebteste Lehrerin in der Musik betrachten, so soll sich Niemand verwundern, wenn sie auch für ihre Nation ihre eigene Sprache der Musik zu sprechen versuchen wollen, ohne desshalb den Lehren ihrer Meisterin untreu zu werden. Denn noch hat kein Land der Welt Meister, die sich mit unseren grossen vergleichen könnten, und Niemand hat dies noch leugnen wollen.«

Gerade so müssen wir auch heute noch denken, und wie es Rittershaus am ersten Tage ausgesprochen hatte, die Herrschaft nach aussen wollen wir nur auf diesen Gebieten des Geistes; dasshalb sollen wir uns aber auch des Einflusses freuen, den wir auf die anderen Nationen in dieser Weise ausüben, wenn er sich so bethätigt und so schöne Früchte trägt, wie bei dem Dänen Niels W. Gade. Schon damals, 1843, als er nach Leipzig kam, hatte er auf den Wahrspruch echter deutscher Meister hin den Preis für Musik von der Kopenhagener Akademie für seine Ouvertüre »Nachklänge an Ossian« erhalten. Mit der (C moll-) Symphonie, welche den dritten Abend des diesjährigen Musikfestes eröffnete, führte er sich in Leipzig ein. In dieser Symphonie erinnert Vieles an Franz Schubert und doch ist darin ein eigenthümlich nationaler Zug nicht zu verkennen, der, wie auch Robert Schumann damals bemerkte, in der Instrumentalmusik noch nicht da gewesen war. Für uns selbst war diese Symphonie insofern eine Neuigkeit, als wir sie noch nicht vom Orchester gehört hatten. Wir waren daher bei einer so guten Aufführung dem Zauber ihrer Klangwirkungen gegenüber in entzückender Weise überrascht. Schade nur, dass der wunderschöne Anfang in seiner Einfachheit und in der so zarten Fassung unter Kleiderrauschen und einer durch das Zuspätekommen veranlassten Zerstreutheit für Viele verloren gegangen ist. Es gehört dieser Anfang wirklich zu dem Schönsten, was man an Instrumentalmusik hören kann. Der Eintritt des Horns war so zauberhaft, wie ihn sich der Componist wohl vorgestellt haben mag; denn in diesen einfachen Klangwirkungen offenbart sich eine Sicherheit des richtigen Verhältnisses zwischen Wollen und Können, welche nur ihren Ursprung im Genie haben kann. Die einfachen Mittel der Modulation, welche in der ganzen Symphonie auf das genaueste innegehalten sind, sind wirklich staunenerregend und lassen sich nur vergleichen mit den von Mozart angewandten Mitteln der Modulation. Was die Instrumentation und die Klangeffecte anlerdings betrifft, so ist da wenig Aehnlichkeit zu verspüren. Im ersten Satze folgt auf die zarte Einleitung ein Allegro mit sehr kräftigen Rhythmen, in welchen nicht die gewöhnliche Art des ersten Satzes einer Symphonie beibehalten ist; dafür entschädigt uns aber der Fluss und die Sicherheit, mit der das ganze Stück einherschreitet. Wie viele Symphonien würden dadurch gewinnen, wenn man in ihnen diese Kürze und Präcision wiederfände, welche hier um so schöner wirkt, als, wie schon bemerkt, die Modulationsmittel die einfachsten sind, die man sich denken kann. Der zweite Satz, ein Scherzo, ist von ausserordentlicher Lebhaftigkeit und von einer Schlagfertigkeit und Form, wofür wir unseren Lesern das, wenngleich sehr weit abliegende Beispiel der Arie des Figaro im Rossini'schen Barbier ins Gedächtniss rufen möchten. Der Mittelsatz, in dem die Blasinstrumente ausgezeichnet schön waren, und die Sordinen in den Violinen das neckische Spiel der Figuren wie aus verschleierter Ferne erlösen liessen, wird dann plötzlich durch das Hauptmotiv wieder abgebrochen — ein herrlicher Effect — und das gesunde, kräftige Leben pulsirt von neuem. Voll der zartesten Klangwirkungen ist das Andantino, welches mit einem Solo der Oboe beginnt, von Herrn Reiche mit so zartem Ansatze geblasen, dass wir der kgl. Kapelle in Hannover, die diesen Künstler unter ihre Mitglieder zählt, dazu Glück wünschen. Auch die Hornpartien und das obligate Cello zeigten sich von wundervoller Wirkung. In dem letzten Satze spielt eine Melodie, welche den Charakter einer Volksmelodie hat, eine grosse Rolle abwechselnd mit Motiven des ersten Satzes. Dass die Symphonie, deren Ausführung eben so vollendet war, rauschenden Beifall hervorrief, ist selbstverständlich. Es war wohl dieses die beste Leistung des Orchesters während des ganzen Festes. In eine ganz andere Stimmung wurden wir versetzt durch die Einleitung, das Recitativ und Arie des Florestan aus dem zweiten Acte der »Leonore«. Bekanntlich hat Beethoven drei Bearbeitungen dieser Oper gemacht, wovon die erste unter dem Titel »Fidelio« (er wünschte den Titel »Leonore«) 1805 aufgeführt wurde, die zweite 1806 unter dem Titel »Leonore«, die dritte 1814 wieder unter dem Titel »Fidelio«. Durch die Bemühungen des verstorbenen Otto Jahn ist es gelungen, von den beiden ersten Bearbeitungen die zweite vollständig, die erste bruchstückweise wieder zusammenzubringen. Ein Vergleich der drei Bearbeitungen bietet natürlich die interessantesten Wahrnehmungen über Beethoven's Selbstkritik dar.

Herr Gunz hatte die zweite Bearbeitung gewählt. Das Recitativ ist darin im Vergleiche zum ersten und dritten sehr stiefmütterlich behandelt. In der allerersten Bearbeitung ist dieses Recitativ am schönsten. Es hat sich dasselbe glücklicherweise noch in einer Abschrift erhalten, von welcher Jahn in seinen »Gesammelten Aufsätzen über Musik*)« einen Abdruck veranstaltet hat, worauf wir die Freunde Beethoven's hier von Neuem verweisen. Die Arie ist in der ersten Bearbeitung wahrscheinlich mit obligater Flöte begleitet gewesen, und wenn es möglich wäre, sie wieder aufzufinden, so würde das von höchstem musikalischen Interesse sein. Die zweite Bearbeitung der Arie er-

*) Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel. 1866. Seite 332—359.

Digitized by Google

hebt sich nicht auf den dramatischen Schwung der allein ausserdem uns bekannten Bearbeitung, und herrscht darin das sentimentale Element vor. Herr Gunz sang Recitativ und Arie sehr schön und danken wir ihm, dass er dieselbe gewählt hatte, um auch dem grossen Publikum zu zeigen, welches ja die dritte Bearbeitung vielfach gehört hat, wie der grosse Meister zu verschiedenen Zeiten den Charakter seines Helden verschieden aufgefasst hat.

Die Spannung, mit welcher man Joachim's Spiel erwartet hatte, zeigte sich als eine durchaus gerechtfertigte bei seinem herrlichen Vortrage des neunten Violin-Concertes von Spohr. Das reiche Repertoir, welches letzterer für sich im Laufe eines langen Künstlerlebens componirt hat, enthält so manches Stück, welches den grossen Vorzug hat, das wirklich musikalische Element mit dem virtuosen zu verbinden. Es ist ein Verdienst Joachim's, so manches dieser Stücke der Vergessenheit entzogen zu haben. Dieses neunte Concert hatte Spohr für ein Musikfest in Quedlinburg im Jahre 1820 componirt, es hat also schon voriges Jahr sein fünfzigjähriges Jubiläum gefeiert und erscheint noch immer so jugendlich und frisch, was für eine virtuose Gelegenheitscomposition sehr viel heissen will, als wäre es eben geschaffen. Dass zu diesem Eindrucke natürlich auch viel beiträgt eine so vollkommene Darstellung, wie von Seiten Joachim's, müssen wir mit in Rechnung ziehen. Er versteht nämlich sein Instrument und die Compositionen, welche auf demselben gut klingen, in einer Weise zur Geltung zu bringen, dass men dabei das Einheitliche und Harmonische zwischen Spiel und Composition selbst bei den kühnsten Figuren gewahr wird. Man denkt eben, um es kurz zu sagen, dabei nicht an einzelne Schönheiten in Composition und Spiel, sondern man nimmt das Ganze derartig wahr, wie etwa eine geniale Improvisation eines als Dichter sprechenden Redners. Und so geht vor unserem geistigen Ohre ein derartiges Spiel vorüber, seine schöne Harmonie so auf unsere Seele vollständig übertragend. Darin ist wohl der höchste Beruf eines Künstlers zu suchen. Die Süsse des Geigentones, seine Kraft und das Mark, das ihn beseelt, ist bei Joachim unübertrefflich und so unfehlbar, wie ein nach Naturgesetzen eintretendes Ereignise, und wirklich liegt in dem Schaffen und pünktlichsten Befolgen solcher Gesetze das ganze Geheimniss der Kunst. Wes die Naturwissenschaft mühsam und mit Anstrengung aller ihr zu Gebote stehenden Mittel an solchen Gesetzen erforscht hat, das weiss die sichere Hand eines Künstlers, wie Joachim's, mit Leichtigkeit zu bewahrheiten, und man glaube es uns, diese vollständige Uebereinstimmung zwischen jenen Gesetzen und dem Spiele von Joachim, auf ihr beruht die schöne und edle Wirkung, welche er erzielt. Dass er diese Uebereinstimmung mit solcher Sicherheit trifft, das ist die grosse, ihm von der Natur verliehene Gabe, welche unseres Wissens heute ausser ihm Niemand besitzt.

Im weiteren Verlaufe des Abends spielte Joachim noch ein Adagio von Ferdinand Hiller und durch den lebhaftesten Beifall veranlasst, gab er eine »Barcarole« von Spohr zu. Beide Compositionen begleitete Hiller am Pianoforte ausgezeichnet.

An den dritten Tagen der Musikfeste geben die Künstler das Beste, was sie geben zu können glauben. Herr Stockhausen that dies mit einer Arie von Giovanni Buononcini, dem berühmten Rivalen Händel's, welche das Orchester besonders schön begleitete. In dieser einfachen Cantilene wer die Gesangskunst auf einer Höhe vertreten, dass man Stockhausen den Meister aller Sänger nennen darf. Es waren da keine Coloraturen, zwei Triller in absolut festem Intervalle Note für Note gesungen, vertraten sie: wir werden ihres Eindruckes aber nicht vergessen. Eine andere ausgezeichnete Leistung Stockhausen's war das Recitativ und Arie des »Lysiart« aus der »Euryanthe«. Die plastische Ruhe, mit welcher der Künstler dieses so sehr leidenschaftliche Stück vortrug, bewies, wie gross seine Macht über die Stimmmittel ist, wobei doch nichts verloren geht an der inneren Steigerung des Affectes im Gesange.

Frau Bellingrath-Wegner, welche die grosse Arie der »Rezia« aus »Oberon« vortrug, bewies in dem Gebrauche der Stimmmittel eine ähnliche Gewelt von hoher Bedeutung. Doch war die geehrte Frau nicht so ruhig und bewegungslos, wie man es von einem Concertsänger verlangen muss. Und ein Theil dieser Unruhe übertrug sich natürlich auch auf ihren Gesang. Vielleicht ist über die Anforderung, welche wir stellen, in dieser Arie kaum ausführbar und die dramatische Action vielleicht nicht zu entbehren. In dem rein musikalischen Theile dieser Arie zeigte Frau Bellingrath den Glanz und die Pracht ihrer bis in die höchsten Legen so wohlklingenden Sopranstimme. Die mit den Geigen gegen den Schluss ausgeführte Passage gelang vollkommen deutlich und schön.

Den Vortrag einfacher deutscher Lieder hatte sich Frau Joachim gewählt. Sie sang »Suleika« von Schubert, die »Soldatenbreute von Schumann und »Gruss« von Mendelssohn, in der Weise, wie sie gesungen werden müssen: innig und zart, wo es richtig war, warm und kräftig, wo der Sinn der schönen Texteworte es verlangte, welche sie in Wahrheit declamirte. Diese Lieder begleitete Hiller am Clavier mit der von ihm bekannten und viel gerühmten Meisterschaft.

Auch der Chor erntete an diesem dritten Abende wohlverdiente Lorbeern durch den schwungvollen Vortrag des Händel'schen Krönungs-Anthems, welches mit den Worten anfängt »Zeodok, der Priester, und Nathan, der Prophet, sie salbten Salomon zum König«, und des auf Verlangen wiederholten Chores aus der Hiller'schen Cantate »Die Heiden sind versunken in der Grube«. Zum Schlusse des Ganzen zeigte das Orchester in der Freischütz-Ouvertüre noch einmal seine Kraft und Ausdauer, und so erhielt sich denn die Steigerung der Spannung und Aufmerksamkeit bei allen Festgenossen bis zum Ende. Der Beifall des Publikums an diesem dritten Tage war ein ausserordentlicher, wie sich denken lässt. Hiller verehrte man einen Lorbeerkranz, den Solisten wurden Blumen und Bouquets in reichem Masse zu Theil. Frohsinn und wahre Heiterkeit strahlte aus aller Festgenossen Mienen.

Richard Wagner's neueste Broschüren.

I.

Ueber die Aufführung des Bühnenfestspieles Der Ring des Nibelungen. Eine Mittheilung und Aufforderung an die Freunde seiner Kunst von Richard Wagner. Leipzig, Verlag von E. W. Fritzsch. 1871. gr. 8°. 49 Seiten.

Im Jahre 1854 oder 55 liess Wagner »zu dem Zwecke einer vertrauten Mittheilung an Freunde« eine geringe Anzahl von Exemplaren seiner Dichtung »Der Ring des Nibelungen« im Druck auf eigene Kosten herstellen. In dem kleinen undatirten Vorworte spricht er aus, dass er zu der Ausführung seines Vorhabens einer grösseren Reihe von Jahren, sowie der ausserordentlichsten Mithülfe besonders günstiger Umstände bedürfe, da erst dann dies Vorhaben, seiner Absicht, wie der Natur der Sache nach, verwirklicht sein könne, wenn sein Dichterwerk musikalisch ausgeführt und scenisch dergestellt sei. Ueber die Möglichkeit der Ausführung durch ein bis dahin noch nicht da gewesenes Zusammenwirken zerstreuter und für diesen Zweck ungeübter, dennoch aber der Anlage nach vorhandener, künstlerischer Kräfte, gestand Wagner damals schon, sich klar zu sein. Dennoch sei die Mittheilung seiner Dichtung nicht für die Oeffentlichkeit bestimmt und drohte er daher jedem Unberufenen, der sie auf irgend eine Weise, die Bestimmung derselben

Digitized by Google

ben verkennend, vor die literarische Oeffentlichkeit zu ziehen wage, und empfahl ein solches Beginnen der »gebührenden Beachtung« seiner Freunde (wobl nach Art der Berliner Eckensteher). Es liegt uns gerade das von Wagner Arthur Schopenhener dedicirte Werk, Exemplar vor, das Letzterer mit gar nicht schmeichelhaften Randbemerkungen besonders bei den Stellen, wo die Moral maulschellirt wird, versah. Es ist in klein 4° gedruckt und zählt 4 Blätter und 159 Seiten. Im April 1863 erschien die Dichtung, mit verschiedenen Aenderungen im Texte, auf dem buchhändlerischen Markte unter dem Titel: »Der Ring des Nibelungen. Ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend von Richard Wagner. Leipzig, Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber. 1863. (klein 8°. XXIV, 443 S.) In dem Vorworte entwarf Wagner den Plan zur Aufführung desselben. Er dachte dieselbe sich frei von den Einwirkungen des Repertoirganges unserer stehenden Theater und hatte sich demnach eine der minder grossen Städte Deutschlands, günstig gelegen und zur Aufnahme ausserordentlicher Gäste geeignet, ins Auge gefasst, »namentlich eine solche, in welcher mit einem grösseren stehenden Theater nicht zu collidiren, somit auch einem grossstädtischen eigentlichen Theaterpublikum und seinen Gewohnheiten nicht gegenüber zu treten wäre.« Als die geeignete Stadt schien Wagner Bayreuth gewählt zu haben, wo er das grosse Weltereignis der Aufführung seines Werkes in Scene setzen wollte. Da Wagner sich selbst so viel Erfahrung und Fähigkeit zutraute, um den artistischen Theil der Aufführung zum Gelingen zu bringen, so handelte es sich damals (wie auch heute noch) um die Beschaffung der materiellen Mittel, wozu sich ihm zwei Wege darboten: einmal eine Vereinigung kunstliebender vermögender Männer und Frauen zur Aufbringung der für eine erste Aufführung nöthigen Geldmittel, dann ein deutscher Fürst (und hiermit war der König von Baiern gemeint), der die Summe, die er bisher »zur Unterhaltung des schlechtesten öffentlichen Kunstinstitutes, seines, den Musiksinn der Deutschen so tief blossstellenden und verderbenden Opernlheaters bestimmte«, einfach für seine (Wagner's) Zwecke zu verwenden hätte. »Wird dieser Fürst sich finden?« ruft Wagner am Schlusse seines Vorwortes aus. Er hatte ihn bald in König Ludwig gefunden, aber ohne zu seinem Ziele zu kommen. Denn so unermessliche Summen der junge König für Wagner's unersättliche Bedürfnisse auch hergab und dadurch andere bescheidenere Künstler und Gelehrte vernachlässigte, so gingen ihm doch die Anforderungen und Anmassungen Wagner's in Bezug auf die Ausführung seiner Ideen zu weit. Der Bruch zwischen Beiden war unausbleiblich. Es sind seit der Publicirung jenes Vorwortes und Darlegung des Planes 8 Jahre verflossen, ohne dass Wagner sein Ziel erreicht hätte. Der nationale Aufschwung, den Deutschland jetzt nach glücklich vollendetem Kampfe gegen das ihm stets feindliche Wälschthum genommen, vor allem die Gestaltung Preussens zu derjenigen Macht, die nun berufen ist, Deutschlands Geschicke zu leiten, scheint Wagner von Neuem Hoffnung auf Erreichung seiner Zwecke erweckt zu haben, und was er von dem freigebigen König Ludwig nicht zu erlangen vermochte, glaubte er vom Kaiser von Deutschland oder vielmehr von der obersten Reichsbehörde gewährt zu sehen. Darauf läuft die Composition seines Kaisermarsches, in vollem Widerspruche mit seinen früheren Gesinnungen, wie er sie in seinen Thaten und Schriften (»Die Kunst und die Revolution« und anderen) darlegte, und auch die Veröffentlichung obiger Broschüre hinaus, was aus den Schlusszeilen (S. 49) erhellt. In genannter Schrift druckt Wagner das der Textausgabe der Dichtung vorausgehende Vorwort (S. V—XX) hier auf S. 3—43 wörtlich ab, um den Plan nochmels darzulegen und auf ihn sich stützend seine Aufforderung zur materiellen Unterstützung nachdrücklichst zu erneuern. Derselben schickt der Verfasser eine bestimmtere Bezeichnung des Charakters seiner Unternehmung voraus, so wie der Vortheile, deren Gewinn für das deutsche Theater überhaupt er sich verspricht. Den Charakter nennt er, um bei der gegenwärtigen politischen Lage Deutschlands seine Rechnung zu finden, einen rein deutschen. Er will eine nationale Bühne schaffen, um auf ihr eine höchst correcte Aufführung seiner Werke zu ermöglichen, welche eine solche schon ihrer (von Wagner selbst gepriesenen) Originalität wegen erforderten. Da er sich für zu schwach hält, um an dem Bestehen unseres deutschen Theaters, dessen Organisation er als eine vitiöse Nachbildung des Auslandes bezeichnet, zu rütteln, weil es zu einer Gewohnheit und somit zu einer Macht geworden sei, so habe er dagegen eine ganz neue von der Wirksamkeit jenes Theaters soweit wie möglich abliegende Institution ins Auge zu fassen, und zwar weil ihm die Entfaltung des deutschen Geistes in seiner Eigenthümlichkeit auch auf diesem, den öffentlichen Geist ganz unvergleichlich mächtig beeinflussenden Kunstgebiete am Herzen liege. »Eine solche Organisation würde dem Organismus des deutschen Wesens, welcher sich gegenwärtig im wieder entstandenen deutschen Reiche politisch auszubilden im Begriff ist, ganz vorzüglich entsprechen, da die in ihr wirkenden Kräfte stets den Theilen des Ganzen angehören würden. Sie soll zunächst nichts anderes bieten, als den örtlich fixirten periodischen Vereinigungspunkt der besten theatralischen Kräfte Deutschlands zu Uebungen und Ausführungen in einem höheren deutschen Originalstyle ihrer Kunst, welche ihnen im gewöhnlichen Laufe ihrer Beschäftigungen nicht ermöglicht werden können.«

»Für die Ermöglichung in diesem Sinne bewerkstelliget theatralischer Aufführungen«, führt Wagner fort, »stütze ich mich zunächst auf die Theilnahme, welche meine eigenen dramatischen Arbeiten beim deutschen Publikum gefunden haben, indem ich annahme, dass diese Theilnahme in einem erhöheten Grade meiner grössten Arbeit sich zuwenden dürfte, wenn ich erkläre, dass diese in einem Style ausgeführt ist, dessen Berechtigung ich für jetzt nur durch eine solche korrekte theatralische Vorführung nachzuweisen vermag, wie sie einzig in der Ausführung des von mir vorgelegten Planes mir gewährleistet werden kann. Ich rechne hierbei mit Bestimmtheit auf den entsprechenden Erfolg, nicht meines Werkes als solchen, sondern der vollendeten Richtigkeit der theatralischen Aufführung desselben, und nehme an, dass dieser Erfolg zunächst in dem Verlangen nach periodischer Wiederkehr ähnlicher Aufführungen sich aussprechen werde, für welche dann, in immer weiterer Ausdehnung vielleicht auf jede Gattung dramatischer Arbeiten, stets solche Werke bestimmt sein sollten, welche der Originalität ihrer Konzeption und ihres wirklich deutschen Styles wegen, auf eine besonders korrekte theatralische Aufführung Anspruch zu erheben haben.«

Nach dieser ersten Unternehmung auf Grundlage einer freien Vereinigung, sollte ihr Erfolg günstig sein, habe dann die Befestigung derselben zu einer wirklichen national künstlerischen Institution in Erwägung zu treten, und diese könne erzielt werden durch eine Vereinigung aller oder wenigstens der besonders dotirten, deutschen Theater. Dann könne auch erst eine ersprossliche Einwirkung der von ihm gemeinten dauernden Institution auf diese Theater nur zu erwarten sein, wann sie von diesen endlich selbst mit hervorgerufen und unterstützt würde. »Hierfür aber die richtige Grundlage zu geben, dürfte dann leicht eine ernstliche Aufgabe einer für die nationale Sittlichkeit in einer edlen Bedeutung besorgten Reichsbehörde werden. Denn gewiss ist es, dass die öffentliche Sittlichkeit sehr wohl nach dem Charakter der öffentlichen Kunst einer Nation beurtheilt werden kann: keine Kunst wirkt aber so mächtig auf die Phantasie und das Gemüth eines Volkes, als die täglich ihm öffentlich gebotene theatralische. Wollen wir

Digitized by Google

einen vertrauensvollen Zweifel daran hegen, dass die höchst bedenkliche Wirksamkeit des Theaters in Deutschland durch den Zustand der Sittlichkeit der Nation veranlasst worden sei, und wollen wir den Erfolg dieser Wirksamkeit bisher nur als einen missleiteten öffentlichen Geschmack anerkennen, so ist doch mit Sicherheit zu sagen, dass eine Veredelung des Geschmackes und der, nothwendig durch diesen beeinflussten Sitten, auf das Energischeste durch das Theater geleitet und unterstützt werden muss. Und auf diese Erwägungen die Leiter der Nation hingewiesen zu haben, würde nicht die geringste Genugthuung sein, die uns einem glücklichen Erfolge meiner hiermit angekündigten Unternehmung mir erwechsen könnte.«

Wegner nennt also zunächst den Charakter seiner Unternehmung einen rein deutschen, nationalen! Als ob, wie einst bei den alten Griechen zur Zeit der Blüthe des Dramas, nicht ganz dasselbe in jedem anderen gesunden und sich seiner nationalen Einheit wohl bewussten Staate ein Mann von derselben Energie (selbst ohne die jenem anhaftende Anmassung und Ueberhebung) anstreben und ebenso seine Ziele dann rein national Italienische, oder französische oder in welchem Lande es immer sein mag, nennen könne! Dass Wegner seine Bestrebungen rein deutsche nennt, ist nur eine Lockspeise, mit der er glaubt, bei dem gegenwärtigen nationalen Aufschwunge Deutschlands leichter zum Ziele zu gelangen. Was er aber wirklich bezweckt, das verleugnet sich doch nicht. Die oberste Reichsbehörde soll seine Werke und Institutionen sanctioniren; erst müssen seine Werke in grösster Vollendung und mit dem grössten Aufwande als Musterwerke auf der grossen einzigen deutschen Nationalbühne aufgeführt werden, gleichsam als das Ideal aller Kunst; und die Werke anderer Meister können erst dann zur Aufführung an die Reihe, wenn sie von Wegner als den einzigen ebenbürtig befunden werden. Dann soll die Reichsbehörde seine Musik als das Ideal der Sittlichkeit enstellen und den deutschen Geist zwingen, sie als solches anzuerkennen. Wehe aber unserem deutschen Volke, wenn es in Wagner'scher Musik, deren Grundzug durch und durch negesund, niedrig sinnlich sogar ist, das Bildungselement für seine Sittlichkeit erkennen würde und müsste! Es käme dann mit Deutschland, wenn eine fernere Befriedigung durch fortwährendes Ueberreizen der Sinne nicht mehr möglich ist ebendahin, wohin es mit Frankreich gekommen. Wir brauchen von unserer Reichsbehörde aber nicht zu fürchten, dass sie, die eben das deutsche Volk an einem sittlichen Triumphe erst führte, nun es in falsche Bahnen der Kunst leiten werde, die entsittlichend auf den deutschen Geist wirken müssen.

J. G.

Wir fügen noch die Notiz hinzu, dass Wagner gedenkt, im Sommer 1873 in Bayreuth sein Bühnenfestspiel en einem Vorabende und drei auf einander folgenden Hauptabenden zur Aufführung zu bringen unter seiner Direction und der Mitwirkung von Deutschlands besten Musikern und Sängern. In den beiden folgenden Wochen sollen diese Wiederholungen in derselben Weise stattfinden. Die dazu nöthige Summe, vorläufig auf 300,000 Thlr. veranschlagt, sucht er von seinen Freunden zu erlangen, indem er 4000 Patronatsscheine à 200 Thlr. ausstellt, für die der Ankäufer eines solchen einen Platz für die drei Aufführungen des Festspieles erhält.

D. Red.

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

★ **Berlin.** Der Theater-Referent der »Kreuzzeitung« wirft bei Gelegenheit der zweunzigjährigen Jubelfeyer des General-Intendanten Herrn v. Hülsen einen Rückblick auf das Repertoir der königlichen Theater in Berlin. Im ersten Jahrzehend der Verwaltung des Herrn v. Hülsen (vom 4. Juni 1851 bis 1861) erschienen auf der Hofbühne 999 Vorstellungen classischer Dramen, und zwar von Shakespeare 368 Stücke, von Schiller 358 Aufführungen, von Goethe 113 Vorstellungen, von Lessing 108 Aufführungen, von Heinrich v. Kleist 89. Die königliche Oper zählte im ersten Jahrzehend 135 Vorstellungen von Mozart, 109 Aufführungen von Weber, 69 von Gluck und 47 von Beethoven. Ueber das zweite Decennium (vom 4. Juni 1861 bis 4. Juni 1871) ist bis jetzt noch kein amtliches Gesammt-Repertoir veröffentlicht. Die Statistik der einzelnen Jahre aber weist auch, dass 1862 sich die Zahl der Vorstellungen classischer Stücke auf 100, die der classischen Opern auf 57 belief. 1863 zählte 113 Aufführungen classischer Stücke und 46 classische Opern etc. Von modernen Stücken haben sich nur sehr wenige dauernd behauptet. Der Referent singt dann noch das Lob des Intendanten, weil er nicht, wie andere Theater, die Pariser Demimonde-Dramen gepflegt habe. Das ist jetzt so Mode. Richtiger wäre gewesen zu sagen, dass das Drama, ob in- oder ausländischen Ursprunges, im Berliner Hoftheater zur Zeit überhaupt kein würdiges Dasein führt. Die Oper ist (wenig gesagt) ebenfalls nicht tonangebend, und scheint auch nicht auf dem Wege zu sein werden.

★ **Breslau.** (Saisonbericht.) Noch der verflossenen musikalischen Saison möge eine kurze Uebersicht der stattgehabten Concerte dienen. Die Abonnement-Concerte des Breslauer Orchester-Vereines unter Dr. L. Damrosch's Leitung begannen am 15. October. Das erste Concert eröffnete Beethoven's C dur-Symphonie, welcher die Concert-Arie »Ah perfido« von demselben Meister folgte. Ferner wies das Programm die Serenade für Streichinstrumente von Rob. Volkmann, Hymnus aus Goethe's »Pandora« von Bernh. Scholz, Ouvertüre zu den »Abencerragen« von Cherubini und zwei Lieder von Schubert »Memnon« und »Taubenpost« auf, letztere von Frau Joachim vorgetragen, wie auch die Arie und Scholz' Hymnus. — Das zweite Concert am 1. Novbr. brachte uns die Claviermanchen Carl Tausig, der Chopin's E moll-Concert, Weber's »Aufforderung zum Tanz« in eigener Verarbeitung und »Rhapsodie hongroise« von F. Liszt vortrug. Die übrigen aufgeführten Werke waren: Ouvertüre zu »Coriolan« von Beethoven, »Lichtenhroide« als Mirchenbild von Dreyschock und A dur-Symphonie von Mendelssohn. — Im dritten Concerte am 13. November wurden die G dur-Symphonie von Haydn, Ouvertüre zum »Sommernachtstraum« von Mendelssohn und Schumann's B dur-Symphonie zu Gehör gebracht. Ausserdem trat hier zum ersten Male als Violoncell-Solist Ludwig Peer auf mit einem Concerte von Molique auf und erwarb sich reiche und verdiente Anerkennung. — Das vierte Abonnement-Concert am 29. November brachte als Novität Georg Vierling's Symphonie. Herr Concertmeister Lauterbach trug Mozart's Violinconcert in D-dur vor, ferner »Arioso« von Rietz und eine eigene Composition »Concert-Polonaise«. Ausserdem wiess das Programm noch Liszt's »Festklänge« auf, die sonderbarer Weise nach dem Mozart'schen Concerte folgte, und Schubert's Marsch in H-moll in der Liszt'schen Instrumentation. — Das fünfte Concert am 13. December bildete eine Vorfeier zu Beethoven's Geburtstage. Der Inhalt bestand aus Lassen's Beethoven-Ouvertüre, Beethoven's Violin-Concert und der C moll-Symphonie. — Am 3. Januar war das sechste Concert zugleich das 400ste seit der Gründung des Vereines im Jahre 1862 und wurde mit Beethoven's A dur-Symphonie eröffnet, worauf Schumann's Concert in A-moll für Pianoforte, von Frau Clara Schumann gespielt, folgte. Die unvergleichliche Künstlerin hat noch das Cis moll-Impromptu von Chopin, ein Andante von Benett und Scherzo Op. 16 von Mendelssohn vor. Richard Wagner's »Ritt der Walkuren« als Novität rief gerechte Opposition hervor. — Das siebente Concert am 17. Januar brachte Beethoven's Concert-Ouverture in B-dur, Cherubini's Ouverture zu »Faniska« und Es dur-Symphonie von Mozart. Herr Isidor Lotto aus Warschau trug seine eigenen Violinconcert und das überall von ihm aufgetischte Stück von Paganini »Hexentanz« vor. — Im achten Concert am 31. Jan. trat Herr Bernhard Cossmann auf mit dem Vortrage eines hier zum ersten Male zu Gehör gekommenen Violoncellconcertes von C. Eckert, zweier von ihm selbst arrangirten Stücke, Schubert's Lied »Du bist die Ruhe« und Chopin's Es dur-Nocturno und einer eigenen Composition »Tarantella«. Schumann's D moll-Symphonie schloss das Concert, das wieder von Damrosch mit Zukunftsthum ausgespropft war (ins Wagner'e »Meistersingern«). — Das neunte Concert am 14. Februar hatte zur Orchester-Novität zum Inhalte Mozart's Ouvertüre zur »Braut von Messina«, Larghetto aus Spohr's C moll-Symphonie, »Kemarinskaje«, Phantasie über zwei russische Volkslieder von Glinka (die gar nicht in ein Concert-Programm hineinpasste), ferner »Leonoren«-Ouvertüre (Nr. 3) von Beethoven und die Schubert'sche C dur-Symphonie. — Im zehnten Concerte wurde Beethoven's Siufonia eroica in vortrefflicher Weise vorgeführt, dann Liszt's symphonische Dichtung »Les Preludes« und das Nocturno aus Mendelssohn's »Sommernachtstraum«. Frau Johanna Jachmann, die königl. preuss. Kammersängerin, trug die berühmte Kirchenarie von Stradella, zwei Lieder »Der Wegweiser« und »Aufenthalt« von Schubert, »Mignon« Lied von Damrosch und zwei Lieder von Chopin »Mir aus den Augen« und »Litthauisches Lied« vor. — Das elfte Concert am 14. März war das letzte, welches Dr. Damrosch dirigirte. Unter seiner Leitung kamen Beethoven's B dur-Symphonie und Egmont-Ouverture und der erste Satz aus Rubinstein's Ocean-Symphonie zur Aufführung. Eine Sangerin Frl. Selma Kempner aus Berlin, sang mit frischer jugendlicher Sopranstimme eine Arie aus den »Puritanern«

Digitized by Google

und einige Lieder. — Am 18. März veranstaltete sich der Dirigent in seinem eigenst arrangirten Concerte von Breslau, welches von den Ouverturen von Gluck zu »Iphigenia in Aulis« und von Weber zu »Oberon« begonnen und beschlossen wurde. Den übrigen Inhalt des Programmes bildete das Violinconcert von Mendelssohn, das Damrosch recht anerkennenswerth vortrug. Frl. Schröder vom hiesigen Stadttheater sang zwei spanische Lieder (aus Op. 14 von Damrosch), die Arie der Mathilde aus Rossini's »Wilhelm Tell« und Schubert's Lied »Der Hirt auf dem Felsen« mit Begleitung des Pianoforte und der Violine. — Das letzte Concert am 28. März wurde von dem fürstl. hohenzollerschen Hofkapellmeister Max Seifriz dirigirt, den man auch zum Nachfolger Damrosch's bezeichnete. Es kamen zum Gehör Mozart's »Jupiter-Symphonie« mit der Schlussfuge, Schumann's »Manfred«-Ouvertüre und Mendelssohn's Ouvertüre »Meeresstille und glückliche Fahrt«. Herr Franz Bendel aus Berlin wirkte in diesem Concerte mit durch den Vortrag des Beethoven'schen Es dur-Concertes, eines Air von Pergolese, einer Barcarole eigener Composition und der Prophsten-Phantasie (Schlittschuhläufer) von Liszt. (Schluss folgt.)

* **Breslau.** Zur Leitung der Abonnement-Concerte im nächsten Winter ist Herr Bernhard Scholz an Stelle des nach New-York übergesiedelten Dr. L. Damrosch berufen. — Ueber Breslaus Theaterverhältnissen schwebt ein eigenes trauriges Verhängniss, da nun innerhalb 6 Jahre zum zweiten Male der schöne Tempel der Musen ein Raub der Flammen wurde.

* **London.** Das diesjährige Händel-Fest begann am 19. d. M. im Krystall-Palast zu Sydenham mit der Aufführung des »Messias« unter der Direction des Sir Michael Costa. Ausser diesem Oratorium kamen noch »Israel in Aegypten« und Bruchstücke aus anderen Händel'schen Werken zur Aufführung.

* **München.** Im zweiten Prüfungs-Concerte der kgl. Musikschule kamen einige beachtenswerthe Leistungen vor. Die erste Nummer: Toccata und Fuge für Orgel von J. S. Bach, vorgetragen von Anton Glötzner, einem Schüler des Prof. Rheinberger, mit eingehendem Verständnisse und mit vollendetster Technik, sowohl am Manual als im Pedal durchgeführt und machte der Schüler seinem Lehrer alle Ehre. Das Quartett für Streichinstrumente von Joseph Haydn wurde ebenso präcis und verständnissvoll von den Herren Aug. Mayerhofer, J. B. Schuster, Heinr. Seifert und Heinr. Schübel vorgetragen. Darauf folgte von der obersten Chorgesangklasse unter des trefflichen Wüllner Direction ausgeführt eine Motette von Frisch, in ganz vollendeter Weise in Bezug auf Intonation und rhythmische Präcision, später auch noch zwei vierstimmige Gesänge: »Ave Maria« von Aug. Moosmair und »Pater noster« von Giuseppe Bonamici in gleicher Vortrefflichkeit. Nicht minder die Compositionen des Beiden jungen Tonkünstler keinen Geschmack abgewinnen, da sie der Stileinheit entbehren und kein eingehendes Studium der Vocalcomposition verrethen. Die übrigen Nummern und Vortragenden waren gerade keiner besonderen Auszeichnung werth.

* **New-York.** Am 29. April trat in dem Concerte des »Arion« in Steinway Hall der neue Kapellmeister des Vereines, Dr. L. Damrosch, aus Breslau berübergewandert, zum ersten Male als Componist, Virtuose und Dirigent vor das dortige Publikum. Das Programm wies die »Egmont«-von Beethoven, zwei Chöre von Schubert und Mendelssohn, Wagner's »Faust-Ouvertüre«, eine Arie von Bellini, das Concert in E-moll von Mendelssohn und eine Fest-Ouvertüre und zwei Chöre von Damrosch selbst auf. In der Fest-Ouvertüre ist der Anhänger Wagner's nicht zu verkennen. Als Violinspieler erwarb sich Damrosch in dem Mendelssohn'schen Concerte, welches er mit Feuer und Schwung vortrug, ungetheilten Beifall; einen gleichen erntete Frau. Ida Rosenhagh mit der Arie aus der Nachtwandlerin. — In dem Schluss-Concerte des »Liederkranz« wirkte Frau Lichtmay mit; sie sang eine Arie aus Haydn's Schöpfung, zwei Schubert'sche Lieder »Der Neugierige« und »Ständchen«, und einige, die nicht in den Rahmen des Concertes passten. Der Damenchor sang eine Nummer aus Bruch's »Frithjofsklage«. — In der verflossenen Theater-Saison wurden in 144 Abenden 43 grosse, 11 Spiel- und komische Opern und 4 Operetten aufgeführt. Diese Zahlen angeben, dass durchschnittlich jedes Werk 4 Aufführungen erlebte. An Abwechslung hat es dem Repertoir durchaus nicht gefehlt und den verschiedensartigsten Geschmacksrichtungen wurde entsprochen; Classiker, Romantiker und Zukunfts-Heroen — alle waren dem Publikum vorgeführt. Die Aufführungen waren meistens gerundet und bei Wiederholungen sogar oft sehr gut. Die Leistungen von Frau Louise Lichtmay und Herrn Carl Formes waren so excellent, dass neben der trefflichen Durchführung von Seiten der anderen Mitwirkenden jeder Abend ein wahres Fest für den anwesenden Musikfreund wurde. Die Aufführung der »Afrikanerin« von Meyerbeer jedoch, welche die Saison beschloss, war höchst ungenügend. Mit Ausnahme von Frau Louise Lichtmay (Selica) und allenfalls noch des Herrn Vierling (Nelusco) waren die Solisten anzuerkennend, manche sogar recht klaglich. — In der verflossenen Saison hat die Direction grosse Anstrengungen gemacht, um den Wünschen des Publikums zu genügen, aber dieselben haben wenig Anerkennung gefunden. — Den Sommer hindurch werden an jedem Abend im Central Park Garten die Concerte von Theodor Thomas fortgesetzt, die am 15. Mai ihren Anfang nahmen.

* **Paris.** Die Regierung ist entschlossen, die Subventionen der Theater: Opéra Comique, Théâtre Italien und Théâtre Lyrique zu unterdrücken. Das Théâtre l'Odeon würde künftig blos den Saal unentgeltlich zur Verfügung haben. Die Subventionen der grossen Oper soll auf 300,000 Franken und die des Théâtre Français auf 150,000 Franken jährlich reducirt werden. Am 15. fand die Wiedereröffnung der Café-Concerte in den elysäischen Feldern statt. Offenbach weilt seit einigen Tagen wieder in Paris und arbeitet an seiner neuen Oper. Als Director des Conservatoriums ist an Auber's Stelle der Componist Ambroise Thomas ernannt.

* **Paris.** Den am 19. d. M. von J. Pasdeloup dirigirte »Concert populaire« de musique classique war wegen seines musikalischen Inhaltes gegenüber der dort herrschenden Deutschenhetze besonders interessant und enthielt ohne Ausnahme nur Werke deutscher Componisten und zwar: Die erste Abtheilung: Ouverture »l'Oberon« von Weber, Allegro agitato von Mendelssohn, Air d'Iphigenie en Tauride von Gluck, gesungen von Richard, Hymne (Oesterreichische Volkshymne) von Haydn, Fragmente de la Symphonie en »A mineur«, Andante, Scherzo, Finale von Beethoven. In der zweiten, ebenfalls fünf Nummern zählenden Abtheilung, gelangten zur Exemplionen von Auber, Gounod, Massenet und Berlioz zur Aufführung.

* **Salzburg.** Hier hat sich ein Verein zur Gründung einer »Internationalen Mozartstiftung« gebildet, dessen Zweck Pflege der Tonkunst und emporstrebender Talente ist; dies soll erreicht werden 1) durch Errichtung einer allen Anforderungen der Zeit entsprechenden mit den geeigneten Lehrkräften und Lehrmitteln ausgerüsteten Hochschule der Tonkunst mit dem bleibenden Sitze in Salzburg; 2) durch zeitweilige künstlerische Aufführungen von Tonwerken älterer und neuerer Schule jeder Gattung; 3) durch Prämiirung preiswürdig anerkannter Tonwerke; 4) durch Ertheilung von Stipendien an würdig befundene Jünger der Tonkunst und Verleihung von Pensionen an hilfsbedürftige Tondichter und Tonkünstler; 5) durch Förderung des Verlags gediegener Tonwerke; 6) durch periodische Abhaltung des Mozartfages zur Besprechung wichtiger Fragen im Gebiete der Musik und zur Berathung der tonkünstlerischen Interessen; 7) durch Erbauung eines Mozarthauses zur Unterbringung der Hochschule. — Der Aufruf fordert zu Beiträgen auf; wer mindestens 200 fl. ein- für allemal spendet, zählt zu den Gründern, Vereins, Directionen, Institute und Privatpersonen werden zu förderden Mitgliedern, wenn sie jährlich zum wenigsten 50 fl. Beiträgen, als Mindestbetrag von 10 fl. berechtigt zur ordentlichen Mitgliedschaft; den ausübenden Künstlern ohne Rücksicht sind andere Stellungen zum Vereine vorbehalten.

* **Die »Deutsche Genossenschaft dramatischer Autoren und Componisten«,** welche am 11. Mai d. J. zu Nürnberg gegründet wurde, hat bereits die nöthige Anzahl Mitglieder erreicht, da über 50 Beitrittserklärungen bis zum 15. Juni erfolgt waren. In der am 19. Juli zu Leipzig abzuhaltenden Generalversammlung wird der Verein sich rechtskräftig constituiren. Von Componisten waren bis vor Kurzem eingeschrieben: Max Bruch, v. Flotow, Franz v. Holstein, Robert von Hornstein, Karl Reinecke, Josef Rheinberger, Bernhard Scholz u. A., Lortzing's Erben und der Allgemeine Deutsche Musikverein zu Leipzig (in seiner Eigenschaft als Herausgeber seiner musikalischer Werke seiner Mitglieder). Mitglied der Genossenschaft kann (nach §. 9 der Statuten) jeder Urheber eines zur öffentlichen Aufführung bestimmten dramatischen, musikalischen oder dramatisch-musikalischen Werkes, sowie jeder Rechtsnachfolger im Sinne des Gesetzes für den norddeutschen Bund vom 11. Juni 1870, betreffend das Urheberrecht an Schriftwerken, Abbildungen, musikalischen Compositionen und dramatischen Werken, werden. Ehrenmitglieder und Personen, welche sich unter väterlicher Gewalt oder unter Vormundschaft stehen, sind nur unter Beitritt ihrer gesetzlichen Vertreter anfnahmefähig und stimmberechtigt.

* In **Moulins** starb in vergangenem Monat der Componist Louis Aimé Maillart, bekannt durch seine Oper »Das Glöckchen des Eremiten«. Er war am 24. März 1817 in Montpellier (Hérault) geboren.

* In **Vilsbiburg** in Baiern verschied am 6 Juni Georg Krempelsetzer, Schüler Lachner's, Componist einiger Operetten.

Hierzu eine Notenbeilage zum Tucher'schen Artikel.

Digitized by Google

ANZEIGER.

Werke von Jos. Haydn

[403] im Verlage von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

A. Für Orchester.

Sinfonien, revidirt von *Franz Wüllner*.
Nr. 1. H dur.
Partitur. 80. 25 Ngr.
Stimmen. 4 Thlr. 15 Ngr.
Violine I. 10 Ngr., Violine II. 7½ Ngr., Viole 5 Ngr, Violoncell und Contrabass 5 Ngr.
Nr. 2. in G dur. **(Oxford-Sinfonie.)**
Partitur. 80. 1 Thlr. 10 Ngr.
Stimmen. 3 Thlr.
Violine I. 15 Ngr., Violine II. 10 Ngr., Viole 7½ Ngr., Violoncell und Contrabass 10 Ngr.
Nr. 3. in C dur.
Partitur. 80. 1 Thlr. 10 Ngr.
Stimmen. 2 Thlr. 20 Ngr.
Violine I. 12½ Ngr., Violine II. 10 Ngr., Viola 7½ Ngr., Violoncell 7½ Ngr., Contrabass 7½ Ngr.
(Wird fortgesetzt.)

B. Für Pianoforte und Violine.

Rondo in A dur bearbeitet von *Robert Schaab*. 20 Ngr.

C. Für Pianoforte zu 4 Händen.

Op. 85. **Quintett** für zwei Violinen, zwei Violen und Violoncell, bearbeitet von *Franz Wüllner*. 1 Thlr. 15 Ngr.
Concert in D für Pianoforte mit Begleitung des Orchesters, bearbeitet von *Franz Wüllner*. 1 Thlr. 15 Ngr.
Sinfonien, bearbeitet von *Franz Wüllner*.
Nr. 1. in F moll. 1 Thlr. Nr. 4. in C moll. 1 Thlr. 5 Ngr.
Nr. 2. in B. 1 Thlr. 10 Ngr. Nr. 5. in Es. 1 Thlr. 10 Ngr.
Nr. 3. in H. 1 Thlr. 5 Ngr. Nr. 6. in A. 1 Thlr. 5 Ngr.
Dieselben complet in einem Bande. n. 4 Thlr.
Sonaten für Pianoforte und Violine, bearbeitet von *Carl Geissler*.
Nr. 1. in C. 1 Thlr. Nr. 3. in G. 25 Ngr.
Nr. 2. in Es moll. 25 Ngr. (Wird fortgesetzt.)

D. Für Pianoforte zu 2 Händen.

Adagio und **Scherzo** aus den Quartetten für Streichinstrumente (Op. 54 Nr. 1 und Op. 33 Nr. 2) übertragen von *Ch. Delioux*. 17½ Ngr.
Variationen über die österreichische Nationalhymne aus dem Streichquartette Op. 76 Nr. 3 übertragen von *Ch. Delioux*. 15 Ngr.
Sechs und dreissig Lieder und Gesänge, in leichtem Stile bearbeitet von *Carl Geissler*.
Heft 1. Die Lendlust. Beschelden Glück. An Thyrsis. Trennung und Sehnsucht. Vergiss mein nicht. Schäferlied. 20 Ngr.
Heft 2. Todesbetrachtung. Gebet. Die Treue. Leichter Trost. Sympathie. Je und eher. 20 Ngr.
Heft 3. Frommer Sinn. Lob der Feuibeit. Sehr gewöhnliche Geschichte. Kriegslied. Wider den Uebermuth. Oesterreichische Volkslied. 20 Ngr.
Rondo in A dur. 12½ Ngr.

E. Für die Orgel.

Zwei Chöre aus dem Oratorium: »Die Schöpfung« für die Orgel übertragen von *Louis Papier*. 20 Ngr.

F. Vocalwerke.

Salve Regina für Chor und Solostimmen mit Begleitung von Streichorchester und Orgel oder Hoboen und Fagotten.
Partitur. 1 Thlr. 10 Ngr.
Orchesterstimmen. 1 Thlr. 15 Ngr.
Violine I. 10 Ngr., Violine II. 7½ Ngr., Viole 5 Ngr., Violoncell und Contrabass 5 Ngr.
Clavierauszug. 1 Thlr. 10 Ngr.
Singstimmen (S. A. T. B.) à 5 Ngr.
Non nobis Domine. Offertorium für vierstimmigen Chor mit Begleitung von Orgel oder Pianoforte.
Partitur 15 Ngr.
Chorstimmen (S. A. T. B.) à 1¼ Ngr.

[404] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

SINFONIEN
von
Ludwig van Beethoven.

Herausgegeben von **Fr. Chrysander.**

Partitur.

Pracht-Ausgabe.

						Netto Thlr.
Nr. 1.	Op. 21.	in C dur	. . . . .	–	–	1. —
– 2.	– 36.	in D dur	. . . . .	–	–	1. 15
– 3.	– 55.	in Es dur (Eroica)	. . .	–	–	1. 15
– 4.	– 60.	in B dur	. . . . .	–	–	1. 15
– 5.	– 67.	in C moll	. . . . .	–	–	1. 15
– 6.	– 68.	in F dur (Pastorale)	. .	–	–	1. 15
– 7.	– 92.	in A dur	. . . . .	–	–	1. 15
– 8.	– 93.	in F dur	. . . . .	–	–	1. 15
– 9.	– 125.	in D moll (mit Chor)	. .	–	–	3. —

In elegantem Einbande kostet jede Sinfonie 15 Ngr. mehr.

[405] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

M. BERGSON.
Concert symphonique
pour le Piano
avec Accompagnement d'Orchestre.
Op. 62.

Arrangement pour Piano seul par l'Auteur.

Pr. 1 Thlr. 25 Ngr.

Partitur und Stimmen sind in Abschrift zu beziehen.

Von demselben Componisten erschienen ferner:

Op. 45. **Marche des Vivandières.** Caprice de Geare pour le Piano. 15 Ngr.
Op. 51. **Le Tatamaque.** Danse havanoise pour le Piano. 15 Ngr.
Op. 60. **Les Caractéristiques.** Etudes de Style et de Perfectionnement pour le Piano. (Approuvées par le Conservatoire Impérial de Paris. Adoptées par les Conservatoires de Berlin et Genève.) — Ceh. 1. La Naive. La Foldtre. Le Passionée. La Sensitive. 1 Thlr. — Ceh. 2. L'impétueuse. La Sérieuse. Pour le main gauche seule. 25 Ngr.
Op. 64. **Jadis et Aujourd'hui.** Deux Morceaux caractéristiques pour le Piano. (Jadis; Menuet. Aujourdhui; Méditation.) 20 Ngr.

[406] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Romanzen
aus
L. Tieck's Magelone
für eine Singstimme mit Pianoforte
von
Johannes Brahms.
Op. 33. Heft 1 bis 5 Preis à 1 Thlr.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

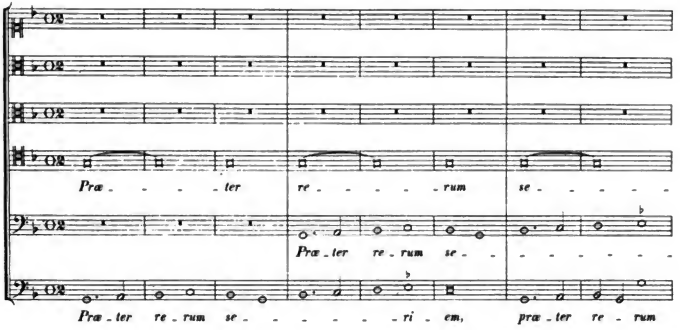
Digitized by Google

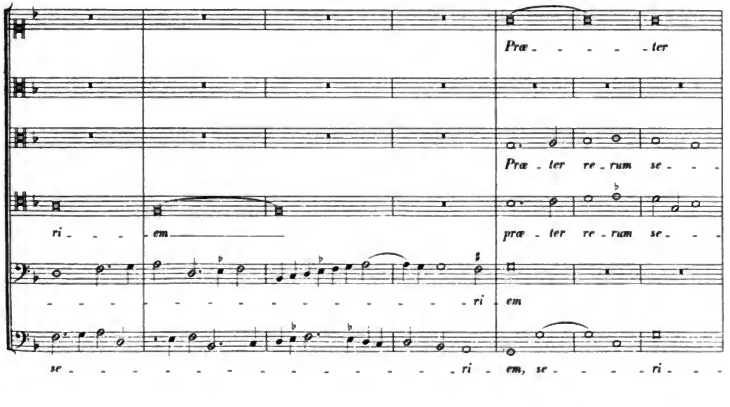
ERSTER THEIL EINER MOTETTE

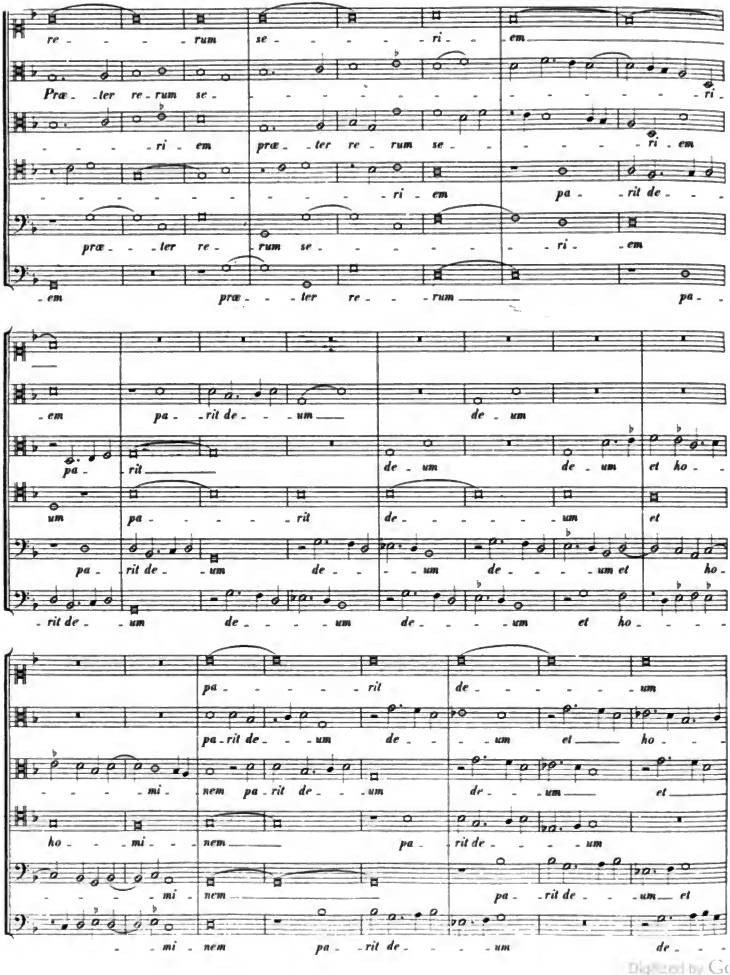
von

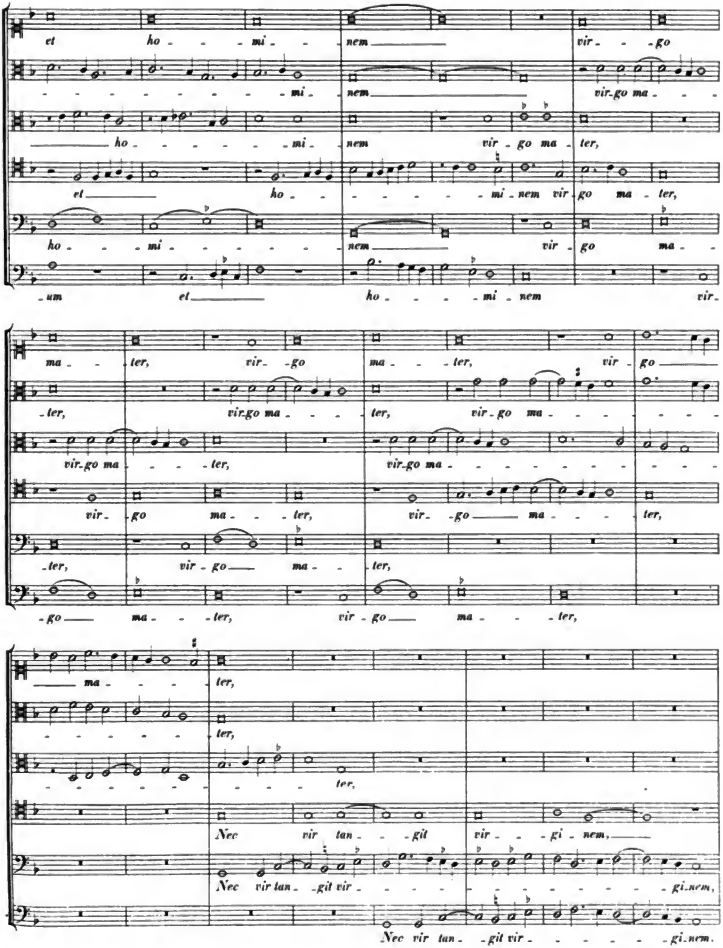
Josquin des Presz.

(Beilage zur Allg. mus. Zeitung 1871, № 26, S. 401.)

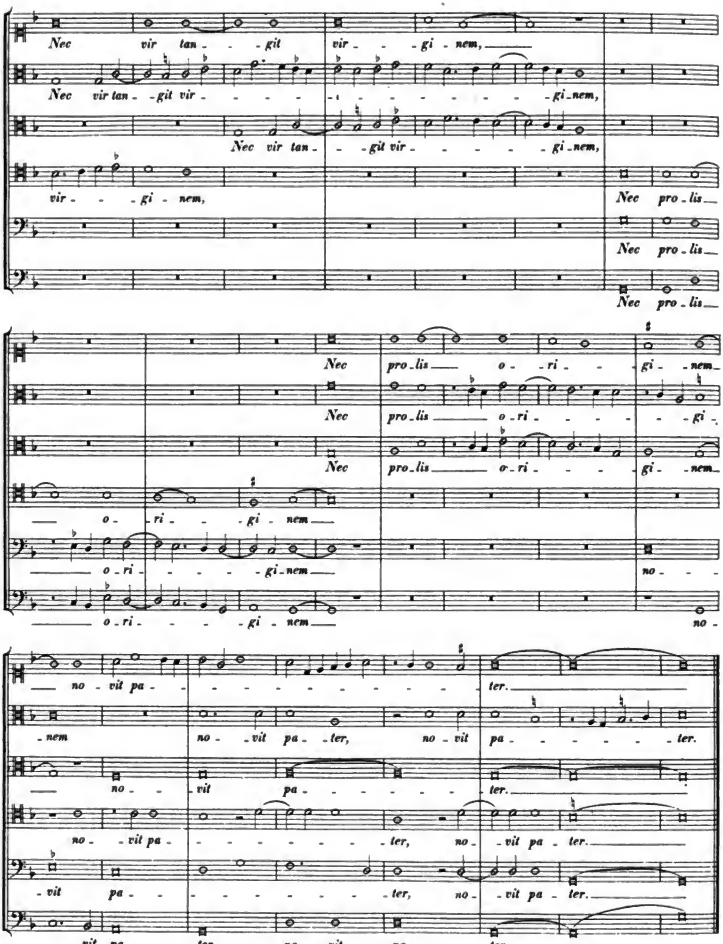



Præ - - - - ter
Præ - ter re - rum se - - -
ri - - - em
præ - ter re - rum se - - -
- - - - - - - -


re - - - - rum se - - - - - ri - em
Præ - ter re - rum se - ri -
- - - - ri - em præ - ter re - rum se - ri - em
- - - - - - - - - - - - - - - - - - - -



Digitized by Google



Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Präenum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 1 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 5. Juli 1871. Nr. 27. VI. Jahrgang.

Inhalt: Ueber die Aenderung der Redaction dieser Zeitung. — Zur Musikpraxis und Theorie des 16. Jahrhunderts. III. Die rhythmischen Elemente (Fortsetzung). — Anzeige (Schriften über Musik [Aus dem Tonleben unserer Zeit. Gelegentliches von Ferdinand Hiller. Neue Folge]). — Von Dingelstedt bis Herbeck. (Ein Rückblick auf die Oper in Wien.) — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Ueber die Aenderung der Redaction dieser Zeitung.

Als ich im October 1868 in Folge gewisser Zufälle, welche die Existenz dieses Blattes in Frage stellten, gleichsam mich verpflichtet sah, die Redaction und Herausgabe desselben zu übernehmen, glaubte ich nicht, welche Last dies bei den vielen mir obliegenden Arbeiten sein würde, eine Last, die um so drückender wurde, als es mir nicht möglich war, am Orte der Herausgabe eine wirkliche, geordnete Redaction eintreten zu lassen, und von der ich nicht eher befreit werden konnte. Erst jetzt ist endlich zu meiner Freude und sicherlich zum Nutzen der Sache der Zeitpunkt gekommen, wo eine solche hergestellt werden und die Leitung dieses Blattes in andere Hände übergehen kann. Den geehrten Herren Mitarbeitern und Freunden, die mich in der Herausgabe der »Allgemeinen Musikalischen Zeitung« redlich unterstützten, sei hiermit mein innigster Dank abgestattet mit der Bitte, ihr Wohlwollen und ihre Thätigkeit auch ferner diesem Organ der Kunst zu bewahren.

Fr. Chrysander.

In dem Geiste, in welchem die »Allgemeine Musikalische Zeitung« gegründet und von den bisherigen Herausgebern geleitet wurde, soll sie auch unter der jetzigen Redaction fortwirken. Es wird dabei ihre besondere Aufgabe sein, auch den Bestrebungen der Gegenwart, soweit sie mit den ästhetischen Principien der Kunst im Einklange stehen, möglichst gerecht zu werden.

Jos. Müller.

Zur Musikpraxis und Theorie des 16. Jahrhunderts.

(G. von Tucher.)

III.

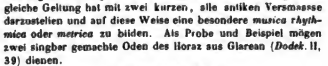
Die rhythmischen Elemente.

(Fortsetzung.)

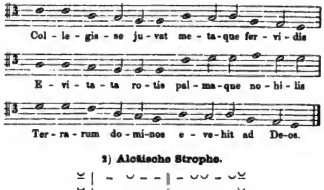
Ist die Thesis in der Zeitdauer der Arsis gleich, was bei der imperfecten Mensur immer der Fall ist, so heisst diese oder der Takt gleich, *aequalis* (gerader Takt); ist sie aber bei perfecter Mensur grösser als die Arsis und zwar doppelt so gross oder theilt sich der Takt in drei Glieder, von denen das erste allein als Thesis erscheint, so heisst der Takt ungleich, *inaequalis* (ungerader Takt). Fast alle musikalischen Schriftsteller des 16. Jahrhunderts, welche in mehr umfassender Weise die Theorie darstellen, gefallen sich darin, in den verschiedenen Stellungen der Längen und Kürzen, wobei stets die lange Note gleiche Geltung hat mit zwei kurzen, alle antiken Versmaasse darzustellen und auf diese Weise eine besondere *musica rhythmica* oder *metrica* zu bilden. Als Probe und Beispiel mögen zwei singbar gemachte Oden des Horaz aus Glarean (*Dodek.* II, 39) dienen.

Zwei horazische Oden.

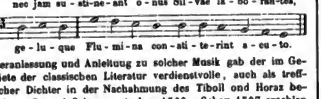
1) Kleineres asklepiadisches Versmaass.



2) Alcäische Strophe.

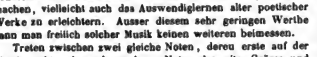


Digitized by Google

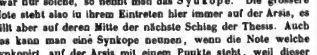


Veranlassung und Anleitung zu solcher Musik gab der im Gebiete der classischen Literatur verdienstvolle, auch als trefflicher Dichter in der Nachahmung des Tibull und Horaz berühmte Conrad Celtes, gestorben 1508. Schon 1507 erschien eine Sammlung vierstimmig homophonisch gesetzter Hymnen und Oden in dieser Form von Peter Tritonius, 1536 eine dergleichen von Theobald Billicanus, 1536 von Lucas Lossius, 1584 vom berühmten Ludwig Senfel, auch Franchin Gafor gab 1518 (*harmon. musicor. instrum.* IV, 10) ein Beispiel in sapphischem Versmasse.. Man glaubte mit solcher Musik die Weise gefunden zu haben, wie die römischen und griechischen Dichter ihre Poesien singend zur *cithara* vortrugen. Der Taktlosigkeit wegen fehlt auch in der Regel das sonst vorgesetzte Mensuralzeichen. Merkwürdig ist der Beifall, den diese uns wenig anmuthende Art von Gesang so lange Zeit sich erhalten konnte, denn noch 1650 widmet Kircher (*Musurg.* Vol. II. S. 27 fg.) einen langen Abschnitt derselben, auch worden noch sonst im 17. Jahrhundert ganze Sammlungen solcher Gesänge (einstimmig) gedruckt, die wenigstens dazu dienen sollten, den Schülern der Lateinschulen die antiken Versmasse geläufig zu machen, vielleicht auch das Auswendiglernen alter poetischer Werke zu erleichtern. Ausser diesem sehr geringen Werthe kann man freilich solcher Musik keinen weiteren beimessen.

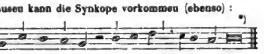
Treten zwischen zwei gleiche Noten, deren erste auf der Thesis steht, eine oder mehrere Noten doppelter Grösse und zwar nur solche, so nennt man das Syukope. Die grössere Note steht also in ihrem Eintreten hier immer auf der Arsis, es fällt aber auf deren Mitte der nächste Schlag der Thesis. Auch das kann man eine Synkope nennen, wenn die Note welche synkopirt, auf der Arsis mit einem Punkte steht, weil dieser Ponkt unter die nächst folgende Thesis fällt, z. B. aus Zarlino:



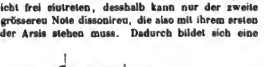
Auch bei Pausen kann die Synkope vorkommen (ebenso):



Alle Musikschriftsteller stimmen darin überein, dass die Synkopen dem Gesange zur höchsten Zierde dienen, abgesehen davon, dass man ihrer bedarf, der Dissonanz die Stelle auf der Thesis zu bereiten. Eine Dissonanz darf nur auf dem guten Taktheile nicht frei eintreten, desshalb kann nur der zweite Theil einer grösseren Note dissoniren, die also mit ihrem ersten Theile auf der Arsis stehen muss. Dadurch bildet sich eine Synkope:



Die Verlegung einer Dissonanz in einen Punkt wird für unstatthaft erklärt:



*) Die kleinen auf die oberste Linie des Notensystemes aufgesetzten Striche deuten den Takt an, den wir durch Taktstriche bezeichnen.

Das unmittelbare Bewusstsein der alten Theoretiker erkannte, wie gezeigt, sehr wohl den Unterschied der Thesis und Arsis, indem sie der Thesis als der *positio* das ihr zugehörige Gewicht im Gegensatze zur Arsis als dem leichteren Theile, die Hebung zuschrieben. Eine dispositive Bestimmung ausser den angeführten der Behandlung der Dissonanzen, der Eudigung der Cadenzen und Toustücke wurde aber dieser Anschauung nicht zu Theil, vielmehr musste die Einführung der Synkopen und das zwar nicht als eine aussergewöhnliche, nur für ganz besonders ausdrucksvolle Wirkung bestimmte Form, sondern als unentbehrliches Glied des ganzen Organismus eines polyphonen Satzes, einer solchen entgegen treten. Die alte Musik kennt darum den Satz der neueren, dass der musikalische Accent regelmässig nur auf dem guten Taktheile ruhe, nicht. Und dieser Umstand hat unendlich viel Verwirrung in die Köpfe unserer mit dem Geiste und Wesen der alten Kunst wenig vertrauten musikalischen Kritiker und Dilettanten hervorgebracht. Wir haben oben desseu bereits Erwähnung gethan. Es verlohnt sich wohl der Mühe, dem musikalischen Accente der Alten eingehendere Betrachtung zuzuwenden.

Zarlino, der denkende Theoretiker hat, zwar nicht in seinem der systematischen Darstellung der Theorie gewidmeten Hauptwerke, den musikalischen Institutionen, aber doch in seinen musikalischen Supplementen (VIII. 13, S. 322 fg.) den Accent zur Sprache gebracht, besonders den Ausführliche und sehr Gelehrtes über die drei Arten desselben, den grammatischen, rhetorischen und musikalischen abhandelt und den Unterschied der rhetorischen und grammatischen darin findet, dass bei diesem das Zeitmaass der Länge und Kürze der Quantität der Silben folgt, jener sich aber des Zeitmaasses bedient, welches im Ausspreehen der Worte ohne Beleidigung des Ohres und ohne Barbarismen hören zu lasseu, augewendet wird, worauf er dazu gelangt, dass sich der musikalische Accent dem rhetorischen, nicht dem grammatischen anzuschliessen habe, dabei aber über die in dieser Beziehung in alten Sprachen herrschende Verwirrung klagt, weshalb er nur habe des Wenige geben wollen, um wissenschaftlich gebildete Freunde und Kenner der Musik zur Erforschung des wahren Wesens der Sache zu veranlassen. Darüber aber, was der musikalische Accent an sich und zwar als dritte Art der aufgeführten Accente sei, verbreitet er sich nicht, noch weniger aber vindicirt er demselben seine und zwar als Regel ausschliessende Stellung auf der Thesis des Taktes. Er schärft nur in seinem Hauptwerke ein, wie das fast alle anderen Theoretiker auch thun, dass der Componist doch nur lange oder korze Noten entsprechend den laugen und kurzen Silben setze, wobei er aber gar sehr über die Nichtbeobachtung dieser Regel zu seiner Zeit klagt — und die heutigen Musikfreunde, wenn sie sich mit Spartiren der alten Tonwerke aus den Stimmen besonders der älteren Periode beschäftigen, mit ihm, da in solchen die Textunterlegung oftmals mit den grössten, ja selbst gar nicht ohne Gewaltstreich zu bewältigenden Schwierigkeiten verknüpft ist. Unseres Wissens hat sonst keiner der alten Theoretiker die Lehre vom Accente besonders behandelt, auch die nicht, welche auf antike Prosodie und deren Versfüsse Bezug nehmen. Selbst noch Kircher (*Musurg.* Vol II, S. 28 ff.) in einer Zeit, da der Umschwung aus der alten Kunst in die neue doch schon so bedeutende Forschritte gemacht hatte, scheint nur in dem Kap. II und III des VIII. Buches »*De Accentibus*« — und »*De Rhythmo eiusque accentus*« der Ansicht zu sein, ohne es aber ausdrücklich aoszusprechen, dass der Accent sich mit dem guten Taktheile zu verbinden habe.

Die neuere Wissenschaft, welche allerdings durch die Beschaffenheit der in der heutigen Musik hervortretenden Melodik darauf geführt ist, dem rhythmischen Elemente grössere Beachtung zuzuwenden, als die alten Theoretiker, wie aos Vor-

Digitized by Google

stehendem zur Genüge erhellt, erklärt den Accent als das Heraustreten des im Innern der menschlichen Natur liegenden rhythmischen Gefühles. Ist das der Accent, so ist von selbst schon gegeben, dass derselbe sich auch seiner Natur nach dem ihm entsprechenden guten Taktheile zuwendet, soweit er nicht als pathetischer, malender, Gefühlsaccent lediglich dem Wortinhalte als Träger sich darbietet, und um hervortreten zu können, meist oder gänzlich sich vom guten Taktheile lostrennt. Die alte Musik kennt einen ausschliessend rhythmischen Accent nicht und kann ihn nicht brauchen, weil ein solcher dem mehrfältig bereits dargelegten Charakter der alten Musik, sowie der Freiheit der Stimmenführung, welche andere Bande der Einigung hat, als die rhythmischen, widersprüche. Vielmehr unterbricht sie recht sichtbar mit Absicht, durch Synkopen den die rhythmische Gliederung anhabenden Zusammenhang. Der musikalische Accent der Alten schliesst sich, wie die Praxis in Uebereinstimmung mit Zarlino's Lehre beweist, hauptsächlich dem rhetorischen an, ist also Wortaccent. Hieraus erklärt sich auch, dass alle alten Theoretiker von einem musikalischen Accente im Gegensatze zu dem Wortaccente nichts wissen, wobei jedoch nicht verkannt werden soll, dass von den Praktikern an allen den Stellen, wo nicht durch Synkopen der Accent auf den schlechten Taktheil gesetzt ist, die in dem bereits Angeführten sich aussprechende Unmittelbarkeit des Gefühls den Accent mit dem guten Taktheile verbunden hat, wenngleich hierüber eine bindende Vorschrift nicht gegeben ist. Es macht sich dieser Accent ebenso wie in der neuen Musik in dem vierglliederigen Takte mit dem Mensuralzeichen 𝐂 auf der dritten wie ersten Stelle geltend.

Von dem in der neueren Theorie so genannten pathetischen oder Gefühlsaccent findet sich, wie dürfen wohl sagen selbstverständlich, keine Spur bei den alten Theoretikern, derselbe gehört einer der alten Kunst fremden subjectiven Richtung an. Wir möchten es auch bezweifeln, dass er in der Praxis der Alten bei Ausführung ihrer Tonstücke zur Anwendung gekommen wäre — obwohl das weltliche Tanzlied und der Madrigalengesang einen solchen immerhin zuliesse.

(Schluss folgt.)

Anzeige.

Schriften über Musik.

Aus dem Tonleben unserer Zeit. Gelegentliches von **Ferdinand Hiller.** Neue Folge. Mit dem Portrait des Verfassers nach einer Originalzeichnung von Adolf Neumann. Leipzig, Verlag von F. E. C. Leuckart (Constantin Sander). 1874. 8°. (VIII S., 4 Bl., 194 S.) Pr. 4 Thlr.

In sehr gefälliger Ausstattung, geschmückt mit dem Portrait des Verfassers, und sich im Aeusseren und Inneren an die im Jahre 1868 im Verlage von Hermann Mendelssohn in Leipzig erschienenen und in dieser Zeitung (1868 Nr. 12 S. 91—93) eingehend besprochenen zwei Bände »Aus dem Tonleben unserer Zeit« anschliessend, bringt uns Hiller eine neue Folge von kleinen musikalischen Skizzen, die theils in der Kölnischen Zeitung, theils in anderen Zeitschriften uns schon entgegengetreten, und von denen die einen aus innerem Drange, die anderen auf Bestellung der verschiedenen Redactionen von dem Verfasser geschrieben sind. In dem Vorworte sucht Hiller gleichsam die Erscheinung dieses »Bändchens« damit zu rechtfertigen, dass sein Verleger nicht länger mit der Veröffentlichung habe warten wollen, bis ein ansehnlicher Band entstanden sei, in der Meinung, dass die dicksten Individuen nicht immer die gesündesten seien und dass ein schlanker Geselle sich in der Menge leichter durchzuwinden wisse als einer der zu vielen Raum in Anspruch nimmt, eine Ansicht, die sich bei einer gewissen Gattung von Büchern wohl rechtfertigen lässt. Hier ausgesprochen, giebt sie unfreiwillig den Anschein, als habe die erste Folge in zwei Bänden nicht den gewünschten Erfolg gehabt. Oh diese neue Folge einen besseren erzielen wird? — Die erste Skizze (S. 3—46) führt die Ueberschrift: »Zu viel Musik!« was man mit Recht in unserer Zeit ausrufen kann. In der bei Hiller gewohnten amüsanten Weise schildert und geisselt er den Unfug, der mit der Musik heutzutage an allen Orten getrieben und von dem man überall gequält wird. Aber gerade dass die Tonkunst trotz all' diesem Unfuge doch nicht aufhöre erhebend und beseligend zu wirken, das beweise ihre tiefe und ewige Herrlichkeit. — Der erste der folgenden drei musikalischen Briefe (S. 49—80) giebt ein kurzes und treffendes Bild von der Rührigkeit, die auf dem Gebiete der Musikwissenschaft und vorzüglich der historischen zur Zeit herrscht. Wir können nicht umhin, die schönen Einleitungsworte hier wiederzugeben (S. 49—51): »Es ermangelt seit einer Reihe von Jahren der Tonkunst (wie der Poesie, wie der Philosophie und so manchen anderen hohen Dingen) an einem grossen Genius, und sie sah in dieser Hinsicht schönere Zeiten. Zahlreiche Gebrechen sind dem musikalischen Treiben des Tages nachzuweisen, — aber das wird wohl immer so gewesen sein. In vielfachen Beziehungen jedoch herrscht in der Tonwelt eine so bedeutsame, edle Thätigkeit und Rührigkeit, wie sie in so ausgedehnter Weise wohl kaum noch Statt gehabt. Es ist, als habe man ein unermessliches todes Erdthum angetreten, welches genau kennen zu lernen, zu ordnen, zu sichten, zu verwalten, zu geniessen man alle Kräfte anwende. Alte Urkunden werden hervorgesucht, das Leben der früheren Besitzer wird erforscht, Baufälliges wird hergestellt, Ungenutztes dem Gebrauche übergeben, das Erdreich wird chemisch untersucht, die Witterungsverhältnisse werden beobachtet, — ich weiss nicht, wem noch alles geschieht in einem solchen Falle, da mir jede Erfahrung mangelt. Aber trotzdem hat es mit meinem Vergleiche seine Richtigkeit. Nie hat sich die Anerkennung der Musik in culturhistorischer Hinsicht so bethätigt, wie jetzt — nie hat man den Schätzen einer früheren Zeit so emsig nachgespürt — nie das Leben und den Bildungsgang ihrer grössten Repräsentanten so durchforscht. In physikalischer, in psychologischer, ästhetischer Beziehung wenden sich ihr die bedeutendsten Geister zu, die musikalische Erziehungskunst wird theoretisch und technisch täglich neue Anstrengungen, um zum Ziele zu gelangen. Wo man irgend die Mittel dazu hat, sucht man Meisterwerken früherer Epochen durch gute Aufführungen gerecht zu werden; es treten Namen und Compositionen zu Tage, welche Generationen hindurch gänzlich der Vergessenheit anheimgefallen gewesen. Zwar bleibt unendlich viel mehr zu thun übrig, als gethan worden, und Manches bleibt unerreichbar. So wird man leider in der Geschichte der Musik nie zu den Resultaten gelangen, welche man bei der der bildenden Künste schon erreicht. Aber anregend und erhebend ist es, vollends für den Tonkünstler, diese Rührigkeit, diese oft so uneigennützige Thätigkeit zu beobachten, wo er sich nicht daran betheiligen kann, und zur schönen Pflicht wird es ihm, seine paar Sandkörner hinzuzuführen zu dem grossartigen Gebäude, welches der populärsten aller Künste nach und nach aufgeführt wird.« — Hierauf erwähnt der Verfasser kurz Dessen, was für die Erhaltung und Verbreitung von bedeutenden Werken älterer Componisten gethan worden, und gedenkt dabei der Thätigkeit der Deutschen Bach- und Händelgesellschaft und der Publicirung der Werke Mozart's unter Jul. Rietz' Redaction. Der zweite Brief (S. 54—55) knüpft an Gervinus' Buch »Händel und Shakespeare« einige Betrachtungen an, denen er das Urtheil voraus schickt, dass »kein Musiker es versäumen sollte, zu lesen; denn er findet darin so viel Gelegenheit, sich zu freuen, sich zu ärgern, nachzudenken, überzeugt zuzustimmen, leiden-

Digitized by Google

schaftlich zu verneinen, wie nicht leicht wieder. Grossartige Anschauungen, kleinliche Auslassungen, fest aufgebaute Folgerungen, innere Widersprüche wechseln mit einander ab — man müsste ein Buch schreiben, um dem Buche in gewissem Sinne gerecht zu werden. Den Hauptinhalt dieses Briefes bildet die an die kurze Zusammenstellung der Resultate, welche Gervinus sich aus den vorhandenen, geschichtlichen Forschungen über die Entwicklung der dramatischen Musikgattungen, die Ausbildung der Instrumentalbegleitung und der Instrumentalmusik für seine Ideen gewonnen hat, sich anlehnende Widerlegung derselben in der manches Wahre in sehr würdigem Tone enthalten ist. Weniger gerecht aber ist Hiller's Beurtheilung der Händel'schen Werke und seines individuellen Charakters. »Händel war ein Manierist«, sagt Hiller, »ein grossartiges, ein gewaltiges Genie und dennoch ein Manierist. Den grössten Theil seines Lebens der italienischen Oper angehörend (welche er nicht aufgab, welche ihn im Stiche liess), hatte er sich so eingelebt in deren siebende Formen, in deren Concessionen an das Virtuosenthum, in deren Ansprüche an schnelle Production, dass er auch in der Epoche seines höchsten Aufschwunges sich von seinen langjährigen Gewohnheiten nicht ganz zu befreien im Stande war. Seinen Chor-Compositionen, die in dem fruchtbaren Grunde seiner deutschen Studien wurzeln, kam die italienische Sangbarkeit zu Statten. Aber die grosse Arie mit ihrem breiten ersten und ihrem kurzen zweiten Theile, und ihrem stehenden da capo und ihren Vor- und Zwischenspielen und ihren gleichartigen Coloraturen, die konnte oder wollte er nicht bei Seite legen — die allerdings glänzenden Ausnahmen sprechen für die Regel. Und seine grosse Fruchtbarkeit, die ihm schon durch diese stehenden Formen erleichtert wurde, findet doch auch darin ihre Erklärung, dass er mehr als irgend ein grösster Componist auf dieselbe Figuren, Rhythmen, Melismen, Schlussfälle und dergleichen zurückkommt. Fast hätte ich hinzugesetzt auf dieselbe Stimmung, auf denselben Charakter, auf dasselbe Gepräge der einzelnen Sätze, aber ich fürchte ungerecht zu werden. — Händel ging mit der ganzen Fülle einer von Musik strotzenden Seele an sein Werk — er machte offenbar, vollends in seinen Arien, nicht viel Federlesens. Packte ihn sein Text, so konnte es, trotz aller Schablone, prächtig werden, — liess er ihn kalt, so schrieb er doch immer ein Stück, das Hand und Fuss hatte.« — »Händel ist einer der subjectivsten Componisten — er hat seine Klänge und Gesänge für Andacht und Heldenthum, für Freude und Klage, für Schmeicheln und Trotz und Liebe — es ist aber immer derselbe grosse alte Meister, dessen Individualität sich schon in wenigen Takten unverkennbar geltend macht. Am grössten und mächtigsten und objectivsten ist und bleibt er aber in seinen gewaltigen Chören, und man kann mit Bestimmtheit sagen, dass seine Oratorien ohne diese eben so vergessen sein würden, als seine Opern, trotz einzelner herrlicher Stücke, es sind und bleiben werden.« — Während Hiller sich durch das Gervinus'sche Buch hier und da zu ungerechtem Tadel hinreissen lässt, kommt er in dem dritten Briefe (S. 56—66) zu überschwänglichem und unverdientem Lobe eines Buches, der »Geschichte des Concertwesens in Wien« von Eduard Hanslick (Wien 1870). Wäre Hiller mehr Historiker und Kritiker, so würde er seinen Wunsch erfüllt gesehen haben, an dem genannten Buche mehr auszusetzen, als er gethan. — Von S. 69—78 folgen die Worte, welche die von den städtischen Gesangvereine zu Köln veranstaltete Erinnerung, später an Buch einleiteten und damals von Roderich Benedix vorgetragen wurden; eine kurze Biographie und Betrachtung seines Wirkens und seiner Werke, die von tiefer Verehrung dieses Meisters zeugt. — Rührend ist der Nachruf Hiller's an Moritz Hauptmann (S. 84—85), der uns lebhaft dessen liebenswürdige Persönlichkeit vergegenwärtigt; sowie der an Rossini (S. 89—94), beide im Jahre 1868 geschrieben. — Drei der folgenden fünf kleineren Aufsätze über Ludwig van Beethoven wurden schon in dieser Zeitung (Nr. 4 d. J. Sp. 60—62) erwähnt, es sind dies (S. 169 bis 179) »Aus den letzten Tagen Ludwig van Beethoven's« (in Nr. 348 der Kölnischen Zeitung vom vorigen Jahre), »Zur hundertjährigen Geburtsfeier L. van Beethoven's (S. 107—124) (aus Heft 3 des VII. Bandes des »Salons«) und »Biographische Skizzen« (aus Nr. 46 und 47 des »Daheim«). Diesen ist hier noch hinzugefügt »Zum 17. December 1870«, Worte, am Vorabende der schönen Feier geschrieben (aus der Kölnischen Zeitung) und »Ludwig van Beethoven's Claviersonaten«, ein in das Studium derselben einführendes Vorwort mit der Aufstellung der Reihenfolge der Sonaten, wie sie für das progressive Studium am besten sich eignen. Hiller gesteht in der Vorrede selbst, dass sich Manches in diesen letzten fünf Skizzen wiederhole und Allzuvieles mangele, und dass man nicht über einen Mann, wie Beethoven, nur »gelegentlich« sprechen sollte. Warum hat denn der Verfasser, die Schwäche dieser Skizzen selbst einsehend, sie nochmals in der Form abdrucken lassen und dieselben nicht zu einem zusammenhängenden Bilde in einem Aufsatze vereinigt? Es machte uns keinen angenehmen Eindruck von Hiller's gerühmter schriftstellerischer Thätigkeit, zum Jubiläum Beethoven's an vier verschiedenen Orten von ihm über »Beethoven« zu lesen und zwar, wie er gesteht, auf Bestellung!« Doch lässt man Vieles dergleichen in Zeitschriften ohne Tadel dahingehen, aber in einer Buchform nochmals vereinigt, dringen diese fünf Skizzen uns einen solchen auf. Einer Unsitte der Verleger, die sich neuerdings viel geltend macht, begegnen wir auch hier (S. 190—194), nämlich Anzeigen ihrer Verlagswerke mit in die Paginirung des Werkes zu ziehen und dieselben nicht mehr als besonderen Anhang zu betrachten, wenngleich es in diesem Falle in der Herr Verleger es noch allenfalls rechtfertigen könnte, da Werke des Verfassers und solcher Meister angezeigt sind, welche in dem Buche erwähnt werden.

Von Dingelstedt bis Herbeck.

(Ein Rückblick auf die Oper in Wien.)

Von E. Schelle.*)

Die Oper ruht jetzt von ihrer Arbeit und giebt uns reichlich Musse zu einem Rückblick über ihre Leistungen im Verlaufe des verflossenen Jahres. Es drängt uns diesmal mehr denn je dazu; der vor etwa einem halben Jahre eingetretene Wechsel in der Direction hat des Institut so zu sagen in ein neues Fahrwasser gelenkt, und wir fragen uns mit natürlicher Besorgniss, ob das, was seit dieser Zeit angestrebt worden und geschehen ist, uns Vertrauen zu der Flagge einflössen kann, unter welcher jetzt die Oper steuert. Das Leben einer Opern-Direction währt in Wien nur eine kurze Zeit, etwa drei bis vier Jahre, würde der weise Salomon sagen, und wenn es doch kommt, sieben Jahre. Ein Director muss dem anderen weichen, bevor er kaum Zeit gehabt, sich in seine Stellung einzuleben; Salvi, Dingelstedt, Herbeck, diese drei Namen füllen den Zeitraum von sieben Jahren, wie stark wird die Liste in den nächsten sieben Jahren werden?

Salvi war indessen so glücklich, sich längere Jahre hindurch behaupten zu können, sein Regiment währte lange genug, dass es die Oper bis zum Abgrunde des völligen Ruins zu führen vermochte. Eine allgemeine Freude verbreitete sich unter dem Publikum, als man vernahm, es bereite sich eine Aenderung in der Direction vor. Salvi mochte den besten Willen haben,

*) Aus der »Presse« Nr. 176. Wir geben diesem Aufsatze über die Wiener Oper hier Raum, weil die in ihm gerügten Zustände mehr oder weniger auch an anderen Bühnen herrschen. *D. Red.*

Digitized by Google

aber ihm ging jede Befähigung zu dem Amte eines deutschen Opern-Directors ab. Er gehörte zwar zu den gerühmten Männern vom Fach, denn seiner Profession nach war er Musiker und Gesanglehrer, hatte an italienischen Theatern als Kapellmeister fungirt, auch mehrere Opern componirt, und wir rühmen es ihm gern als ein Verdienst nach, dass er während seiner Leitung nie versucht hat, das Publikum durch Vorführung der Kinder seiner Phantasie unglücklich zu machen. Der Aufgabe eines Impressario war er vielleicht vollkommen gewachsen, allein schon der Umstand, dass er als Italiener weder Verständniss noch Sympathien für die deutsche Kunst besass, machte ihn, abgesehen von allen weiteren Anforderungen hinsichtlich ästhetischer Bildung und bewährter Sachkenntniss in Regie und Administration, unbrauchbar für die Stellung, die man ihm anvertraute. Mit dem beliebten Principe, einen Specialisten an die Spitze einer grossen Oper zu stellen, können wir uns überhaupt nicht einen, bezeugt es doch die Eckert'sche Periode, die ja noch in frischem Andenken fortlebt, dass nicht jeder gute Orchester-Dirigent einen guten Theater-Director abgiebt, und Eckert hatte dazu einen ebenfalls musikalischen Specialisten zum Souffleur. Eine Oper ist weder ein Concertsaal, noch eine Oratorions-Tribüne, auch kein Männergesang-Verein und keine Liedertafel; in ihr gipfeln in innigster Vereinigung und Wechselwirkung sämmtliche Künste. Musik, Poesie, Tanzkunst, Malerei, Schauspielkunst, Architektur (für den Aufbau der Decorationen), Plastik (für die Zusammenstellung scenischer Gruppen). Ausser diesen künstlerischen Vorbereitungen ergeben an eine Opern-Direction noch andere Ansprüche; sie hat einen kleinen Staat im Staate zu regieren, der über 700 Köpfe zählt (darunter sehr schöne, aber auch sehr schwierige Köpfe!) und ein Jahresbudget von über einer Million Gulden zu verwalten. Eine solche Stellung bedingt mehr als jede andere eine universelle Bildung, eine unbestrittene Geltung in der Theaterwelt und vor Allem eine langjährige praktische Erfahrung. Die Gesebichte der auswärtigen grösseren Theater, insbesondere aber der Pariser Grossen Oper, liefert in dieser Beziehung die lehrreichsten Aufschlüsse; in der letzteren hat man nie dem eigentlichen Fach eine souveräne Stimme in der Leitung zugestanden, und weder Lubbel, noch Véron, noch Duponchel, unter denen des Institut seine schönste Blüthezeit feierte, haben sich je rühmen können, Fachmüner in irgend einer Kunst zu sein.

War mag zum Nachfolger Salvi's erkoren sein? fragte man sich mit gespannter Erwartung, als dessen Entlassung zur Thatsache geworden war. Die Oper befand sich in einem trostlosen Zustande. Die Bande der Disciplin hatten sich in der Gesellschaft gelockert, das Repertoire war verwildert, abgenutzt und sehr zusammengeschrumpft, die Vorstellungen als solche gewährten noch kaum einiges Interesse, ihre einzige Anziehungskraft beschränkte sich auf die Mitwirkung einiger beliebter Kräfte; man hatte wahrlich alle Ursache, der Wahl des neuen Directors mit einer gewissen Besorgniss entgegen zu sehen. Der historische Ruhm unserer Oper stand auf dem Spiele; unter einem zweiten Salvi musste derselbe unfehlbar gänzlich verbleichen. Der Wechsel in der Direction stand mit einem Wechsel in der Intendanz in Verbindung; diese ging jetzt an den Frhrn. Münch-Bellinghausen über, und bald vernahm man, dass v. Dingelstedt zum Leiter der Oper ausersehen sei.

Wir konnten damals den Enthusiasmus nicht theilen, mit welchem man von mancher Seite her den neuen Operndirector empfing und begrüsste. Dingelstedt brachte allerdings eine vieljährige und rühmlich bewährte Praxis in einem derartigen Wirkungskreise mit, er war bekannt als ein Virtuose in der Kunst der Scenirung, empfahl sich überdies durch einen hervorragenden literarischen Namen und durch eine imponirende Persönlichkeit, die im Stande war, auch nach Aussen hin die Würde des Institutes zu repräsentiren; allein wir vermissten an ihm die musikalische Bildung, die wir bei den Verhältnissen der Oper zu jener Zeit als ein Haupterfordernias für deren Leitung ansehen mussten; es stand zu befürchten, dass er für die musikalischen Bedürfnisse der Anstalt nicht den benöthigten Blick haben, ihnen nicht die ernste Aufmerksamkeit schenken werde, die sie verlangten. Wir befanden uns ja noch in dem alten Hause, wo die Verwaltung in einen verhältnissmässig kleinen Rahmen gespannt war, Scenerie und Ausstattung schon in Folge der Beschränktheit der Bühne noch nicht eine so bevorzugte Rolle spielen konnten wie im neuen Gebäude, wie überhaupt bei den kleineren Räumlichkeiten der Schwerpunkt der Vorstellungen vorwiegend, je fast einzig und allein auf der musikalischen Ausführung lag. War diese gelungen, so fühlte man sich befriedigt und übersah gern vorkommende Mängel im scenischen Bilde, wenn diese nicht etwa zu auffällig waren; nur das Ballet bildete selbstverständlich eine Ausnahme, denn es bedingt seiner Geltung nach zu sehr den Effect der äusseren Scenerie, um auch dieser Seite hin bescheidene Ansprüche stellen zu können. Man hatte indess Sorge getragen, auch die musikalischen Interessen zu wahren. Der Kapellmeister Herr Esser wurde zum Beirath der Direction ernannt und erhielt die Leitung der musikalischen Angelegenheiten. Diese konnten in der That keinen berufeneren Händen übergeben werden. Durch seine lange Wirksamkeit als Kapellmeister an unserer Oper hatte Esser einen reichen Schatz von Erfahrungen gesammelt, besass das Vertrauen der Künstler und war gewohnt, seine Aufgabe mit Ernst zu erfassen, mit Liebe und Eifer durchzuführen, ohne dabei seine Persönlichkeit mit Effect in den Vordergrund zu drängen. Seine gediegenen Leistungen als Dirigent werden in unserer Erinnerung stets fortleben, die Vorstellungen, die er leitete, bildaten den Glanzpunkt der Oper. Allein Esser hatte einen Fehler, der ihm freilich nicht als Schuld anzurechnen ist: seine Gesundheit war sehr schwächlich; konnte man sich der Hoffnung hingeben, dass sie ihm gestatten würde, die schweren Lasten seines neuen Amtes zu tragen? Nichtsdestoweniger war man unter solchen Auspicien über die Zukunft des Institutes einigermaassen beruhigt; uns blieb vorläufig nichts übrig, als in reservirter Haltung den Lauf der Dinge abzuwarten.

Dingelstedt debutirte mit Gluck's »Iphigenie in Aulis«, die bereits in Vorbereitung lag. Die Generalprobe bot uns die erste Gelegenheit, den neuen Director als einen ausgezeichneten Regisseur kennen und schätzen zu lernen. Die scenischen Bilder waren schroff und zugleich ungemein wirksam zusammengestellt und auch im Weiteren konnte man die Vorstellung vollendet nennen, so weit es die zu Gebote stehenden Kräfte ermöglichten; Fri. Benza war eine vorzügliche Iphigenie, hinreissend Frau Dustmann als Klytemnästra, grossartig Hr. Beck in der Rolle des Agamemnon. Die Aufführung machte einen grossen Effect, der Aufang des neuen Regimes konnte nicht glänzender ausfallen. Noch bewundernswerther, weil schwieriger wegen der ungünstigen Bühnenräumlichkeiten, war die Scenirung von »Romeo und Julie«, der ersten grossen Novität, welche Dingelstedt brachte, die Fechterscene daselbst allein darf als ein Cabinetstück von Arrangement bezeichnet werden. Dieser Leistung reihten sich die Ballette »Sprüfteufels, »Nena Sahibe und die Opern »Mignon« und »Das Landhaus zu Mendon« würdig an, die sämmtlich mehr oder weniger die Geschicklichkeit des Directors darthaten.

Die Oper hatte zunächst in Dingelstadt einen brillanten Regisseur gewonnen, das stand ausser Zweifel. Aber die Achillesferse, an welcher die Anstalt bisher gelahmt hatte, wurde leider nicht beseitigt, das Repertoire war um nichts besser geworden. Die Hoffnung auf eine Begünstigung desselben durch die Vor-

Digitized by Google

führung von classischen Werken, die, wie z. B. »Iphigenie in Tauris« noch zu Anfang der Aera Salvi's auf der Bühne erschienen und durch den eingerissenen Schlendrian davon verdrängt waren, oder auch nur durch eine flüchtige Ueberarbeitung der beliebtesten Effectopern erfüllte sich nicht, man sehnte sich vergeblich nach einer mannigfaltigeren Gestaltung des Kreises der Vorstellungen. Wie sonst, so wurden auch jetzt die alten abgenutzten Paradepferde bis zur Monotonie vorgeritten; sie füllten überdies noch immer die Kasse trotz ihrer abgenutzten Reize. Wenn es sich auch nicht durchgehender Reformen auf diesem Gebiete mehr verlohnte, da die Uebersiedelung in das neue Haus im Nächsten bevorstand, so hätte doch die Direction den gerechten Wünschen des kunstgebildeten Publikums wenigstens einige Rechnung tragen können, hätte schon um ihrer selbstwillen die künstlerische Seite ihrer Mission etwas entschiedener heranskehren sollen. Einen berechtigten Grund zur Klage bot namentlich die Menge unnöthiger, weil unmotivirter und unfruchtbarer Gastspiele. Es ist ein gewöhnlicher Fehler neuer Directionen, um jeden Preis Neues bringen zu wollen und desshalb das Repertoire zu einer Fremdenliste herabzuziehen. In diesen Fehler verfiel auch Dingelstedt im Anfange seiner Laufbahn. Wir erinnern noch mit Schaudern an Gastspiele, wie das des Tenoristen Walther aus Graz und an ähnliche Verirrungen, mit denen wir in den Jahren 1867 und 1868 heimgesucht wurden. Doch konnte Dingelstedt zu seiner Entschuldigung anführen, dass er ein unvollständiges Personal und ein veraltetes Repertoire übernommen, und dass das ganze Institut durch die kopflose Wirthschaft Salvi's heruntergebracht und discreditirt war. In solchen Zuständen können Gastspiele immerhin als das nächste und leichteste Mittel passiren, frisches Blut in den welken Körper zu leiten. Im alten Hause, wo nichts Dauerndes mehr zu schaffen war, durfte man immerhin Dingelstedt diese und ähnliche Irrungen nachsehen.

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

*** Breslau.** (Fortsetzung.) Neben den aufgeführten Concerten des Breslauer Orchester-Vereines veranstaltete auch solche die Theaterkapelle unter Leitung des kgl. Musikdirector Herrn A. Fischer und des Concertmeisters Herrn R. Trautmann, und die Concertkapelle unter der Direction des herzogl. sächs. Kammervirtuosen Herrn Otto Lüstner, erstere im Springer'schen, letztere im Liebich'schen Saale. Beide bestrebten sich in steter löblicher Rivalität, grössere Orchesterwerke einzustudiren und wenn in mehr oder weniger vollendeter Form vorzuführen. Von der Theaterkapelle wurden in ihren Abonnement-Concerten unter anderen folgende Werke ausgeführt: Zu Symphonien: Beethoven's »Eroica«, B-dur, »Pastorale«, C-moll; Ad. Fischer Symphonie No. 4 in D-moll, betitelt »In stiller Nacht«, welche in folgende vier Sätze zerfiel: 1. »Dustere Bilder«, 2. »Wiegenlied«, 3. »Neckende Geister«, 4. »Gottes Auge wecht«; einige von Haydn und Mozart; Mendelssohn's A-dur- und Schumann's D-moll-Symphonie. An Ouvertüren und anderen Werken: Thom. Ambroise Ouvertüre zu »Mignon«; Beethoven Violinromanze, Septett, Ouvertüre zu »Coriolan«; Gluck Ouvertüre zu »Iphigenie in Aulis«; Mendelssohn Ouvertüre zu den »Hebriden« und »Meeresstille und glückliche Fahrt«; Mozart Ouvertüre zu »Figaro's Hochzeit«, Violoncellconcert vorgetragen von Herrn Trautmann; Reinecke Ouvertüre zu »König Manfred«; Rubinstein »Concertouvertüre«; Spohr »Jessonda«-Ouvertüre; Rich. Wagner »Lohengrin«-Vorspiel, »Tannhäuser«-Ouvertüre u. a.; R. Würst Intermezzo für Streichinstrumente. — Auch die Concertkapelle führte eine reiche Anzahl von Symphonien und Ouverturen auf von Beethoven, Gade, Haydn, Mendelssohn, Mozart, Reinecke, Spohr (»Gesangsscene« und G-moll-Symphonie); das Violonconcert von Beethoven, von O. Lüstner gespielt; J. Rheinberger's Orchestersatz »Wallenstein's Lager«; H. Berthold Ouvertüre zum Musikdrama »Die Hunnenschlacht«; Viennemps »Terzolette« und andere. — Wir haben noch einiger Wohlthätigkeits-Concerte und der Aufführungen des Thoma'schen Vereines und der Singakademie zu gedenken. Das erste hier zu bemerkende Wohlthätigkeitsconcert zum Besten der Waisen der gefallenen schlesischen Krieger veranstaltete in der reformirten Hofkirche Herr Organist Carl Friedrich Wagner unter Mitwirkung des Frl. Hermine Feber und Ida Segnitz und der Herren Rieger, Moser und Riedel, war aber von sehr ungünstigem Erfolge trotz des guten Zweckes und des Inhaltes, welcher aus Sologesang- und Orgel-Vorträgen bestand in sehr bunter Mischung aus Werken von Händel bis Liszt und Vielen von C. Fr. Wagner selbst. — Drei Tage darauf folgte ein zweites Wohlthätigkeits-Concert, am 17. Oct., von den Herren Cantor Berthold und Organist Carl Mächtig in der Bernardiner-Kirche arrangirt. Ad. Hesse's Einleitung zu Graun's »Tod Jesu«, von Herrn Carl Mächtig auf der Orgel vorgetragen, bildete die erste Nummer des Programmes, welches noch folgende Werke aufwies: Abendlied für Chor und Orchester von H. Berthold vom Singechore der Bernardiner-Kirche (unter Direction des Componisten selbst vorgetragen); Soloquartett mit Chor und Orchester aus dem Oratorium »Die letzten Dinge« von L. Spohr; »Ave Maria«, Chor von Fr. Schneider (vom Kirchenchore des Componisten gesungen); Tenorerie aus »Elias« von Mendelssohn (Herr Torrige Solist); Orgelfuge in G-moll von Moritz Brosig, und der 42. Psalm für Soli, Chor und Orchester von Mendelssohn. — Am 25. October wurde das dritte Wohlthätigkeits-Concert zum Besten des »Locovereins der Victoria-Nationalinvalidenstiftung« im Springer'schen Saale abgehalten, worin der Thoma'sche Gesangverein, der herzogl. sächs. Kammervirtuos Herr O. Lüstner und der kgl. Musikdirector Herr Fischer mitwirkten. Herr Lüstner trug die Phantasie für Violine mit Orchester von Schamoun sehr gediegen vor, ebenso Herr Fischer auf dem Piano das Mendelssohn'sche H moll-Capriccio mit Orchester. Den übrigen Inhalt des Concertes füllten Gesangsvorträge des Thoma'schen Vereines aus, der aus 130 Personen ungefähr bestand und warm vor weltliche Gesänge und Lieder zum Vortrage gewählt, so eine Arie aus Meyerbeer's »Robert der Teufel«, Brahms' »Liebestreue«, Lieder und Duette von Kirchner und Hiller, Gesänge von Kreutzer und Thoma, auch Chore mit Orchesterbegleitung, so Chor »Beim Sonnenuntergang«, H. Berthold's Concertstück »Herbstlied«, Deutscher Hymnus für Solo, Chor und Orchester von O. Bestandig. — In demselben Springer'schen Saale gab am 8. Nov. die Singakademie unter Direction des Herrn Dr. Jul. Schaffer ein Concert zum Besten der National-Invalidenstiftung. Bach's Choral »Wenn ich einmal muss scheiden« leitete dasselbe ein, das in seinem ersten Theile dem Gedächtnisse der im Kampfe Gebliebenen gewidmet war. Cherubini's »Requiem« bildete daher auch die Hauptnummer. Der zweite Theil sollte die Siege der tapferen Krieger feiern und heute man dazu ganz vortrefflich die Siegesgesänge aus Händel's »Judas Maccabäus« gewählt. Es ist doch ein beredtes Zeugniss für die Händel'sche Musik und deren echt deutschen Charakter, dass bei der jetzigen nationalen Begeisterung fast in allen diesseitige zum Ausdrucke hringenden Concerten man auf Händel's Werke zurückgreift als den Meister, in dessen Werken sich am treuesten und wahrsten das deutsche tiefe Gemüth und der deutsche Geist sich wiederspiegelt. Auch diesmal wurden in ganz trefflicher Weise von der Singakademie vorgetragen und konnte man die Tüchtigkeit des Dirigenten Herrn Dr. Schaffer wieder erkennen an dem Geiste, mit welchem er diese Chöre einstudirt hatte und dirigirte. In gleicher Vortrefflichkeit wurde auch am 6. April d. J. Haydn's Oratorium »Die Schöpfung« durch denselben Verein zur Aufführung gebracht. Chor und Orchester waren gleich wacker; die Soli hatten übernommen: Herr Georg Henschel aus Berlin (Adam und Raphael), Frl. Domansky (Gabriel), und es gefehrte Dilettanten. Diese Aufführung bewies, welch reger Sinn in Breslau noch für Aufführungen solch grösserer gediegener Vocalwerke herrscht gegenüber den egitatorischen Neuerungsgelüsten, die die alten Classiker durch Liszt und Wagner zu verdrängen suchen.
(Schluss folgt.)

*** Copenhagen.** *A. R.* Das Hauptinteresse des künstlichedem Publikums knüpft sich jetzt, da die Theater und Concertsaie geschlossen sind, an den Neubau des königlichen Theatergebäudes, wovon die Concurrenzpläne nun dem Publikum zur Ansicht vorgelegt sind. Es wird wahrscheinlich eine geraume Zeit währen, bis unter den verschiedenen Zeichnungen, wovon einige sehr gelungen sind, die Wahl getroffen worden ist. Was uns die verflossene Saison betrifft, war die letzte Vorstellung derselben im königl. Theater eine ganz interessante, indem sie uns Gelegenheit gab, einen auswärtigen Bassänger (der übrigens hier geboren ist, aber im Auslande engagirt war) zu hören, der, wenn er ebenso reiu und hübsch sänge, wie die Stimme kräftig und umfangreich ist, eine gute Acquisition für unsere Bühne werden würde. In der vorletzten Vorstellung trug (ausnahmsweise, denn Concertvorträge finden im genannten Theater sonst nicht statt) Fräul. Sonne ein grosses Concertstück von Adolf Hesselt vor und entledigte sich ihrer schweren Aufgabe auf sehr befriedigende Weise. Obngefähr zur selben Zeit gab Frau Schmitt-Bildo ein Concert unter Mitwirkung der Herren Rée und Dahl. Sie spielte Stücke von Corelli und Paesiello (eine transcribirte Kirchenarie), und der Vortrag genannter Sachen gefiel. Dieselbe gab später eine Matinée musicale in Lund, woselbst die schwedischen Stu-

Digitized by Google

denten im Vorrange vierstimmiger Gesänge mitwirkten. Dieses bringt uns übrigens auf die Mittheilung, dass der Studenten-Gesangverein Upsala's kürzlich in Stockholm Concerte gegeben hat, welche den Concertgebern 48,866 Thlr. schwedisch eingebracht haben; es ist dieser Gesangverein (derselbe zählt 266 Mitglieder) wohl auch der beste Männergesangverein, den es giebt.

* **Salzburg.** Die im vorigen Jahre der Kriegsereignisse wegen verschobene Beethoven-Säcular-Feier des »Mozarteums« findet Ende August unter Director Bach's Leitung statt. Von grösseren Werken des Meisters sind zur Aufführung bestimmt: Eroica-Symphonie, Violin-Concert und Clavier-Phantasie mit Chor und Orchester, für welch letztere Nummer der Pianist Herr Prof. Julius Epstein vom Wiener Conservatorium seine Mitwirkung zugesagt hat.

* **Torgau.** Das hiesige Gymnasium veranstaltete am 18. Juni eine SiegES- und Friedensfeier, die mit dem Chorale »Lob, Ehr' und Preis sei Gott« (nach der Melodie »Nun danket alle Gott«) eingeleitet wurde. Es folgte dann der »Halleluja« aus dem »Messias« von Händel, von dem Singchore vorgetragen, mit Begleitung des Orchesters. Nach der Festrede des Directors sang der Gymnasial-Gesangverein, der sich aus Prima und Secunda recrutirte, G. Schwetschke's Ode »Jo triumphe!« Caesar Gallium subegit, von Dr. Otto Taubert in Musik gesetzt.

* **Franz Liszt** ist ein Anerkennung seiner auf dem Felde der Tonkunst erworbenen Verdienste, der kgl. ungarische Rathstitel taxirei von S. Maj. verliehen. Wir enthalten uns eines Commentars dieser Begriffsverwirrung.

Vermischte literarische Mittheilungen.

Nachgelassene Compositionen Franz Schubert's.

Der äusserst thätige Musik-Verleger und selbst Componist J. P. Gotthard in Wien, der seit dem kurzen Bestehen seiner Firma (im September 1866 gegründet) bis jetzt an 650 Werke stechen und drucken liess und damit allerdings den musikalischen Markt sehr bereicherte, aber nicht zum Vortheil der Kunst, hat neuerdings auch wieder mehrere Werke Franz Schubert's edirt, die er als »nachgelassene« bezeichnet. Ob dieselben wirklich von Schubert componirt sind, wollen wir hier noch nicht untersuchen, sondern behalten uns ein näheres Eingehen auf dieselben vor und geben nur die Notiz von ihrem Erscheinen zur Ergänzung des Kataloges von Schubert's Werken. Die Titel derselben lauten:

1) Meinem lieben Freunde Walcher zur Erinnerung am 26. April 1827. Allegretto für Pianoforte componirt von Franz Schubert. (Nachgelassenes Werk.) Pr. 64 kr. o. W. (10 Ngr.). Eigenthum des Verlegers. Wien, 1876 bei J. P. Gotthard. (J. P. G. 982.) 6 Seiten. Folio.
(Allegretto in C-moll $^6/_8$.)

2) Deutsche Messe neuer edirt einem Anhang »Das Gebet des Herrn« für 4 Singstimmen mit Begleitung von Blasinstrumenten (2 Oboen, 2 Clarinetten, 3 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, 6 Trombonen und Pauken) oder der Orgel (mit Contrabass ad lib.) componirt von Franz Schubert. Partitur Pr. 2 Fl. o. W. (1 Thlr. $7^1/_2$ Ngr.). Singstimmen Pr. 1 Fl. 66 kr. o. W. (1 Thlr.). Orchesterstimmen Pr. 2 Fl. 66 kr. o. W. (1 Thlr. $7^1/_2$ Ngr.). Eigenthum des Verlegers. Wien, bei J. P. Gotthard. 417. 418. 419. 1876. Partitur (J. P. G. 417.). 32 Seiten. Folio.
Messe in F $^4/_4$ in folgenden Sätzen:
1. »Wohin soll ich mich wenden«. 2. Zum *Gloria*: »Ehre sei Gott«. 3. Zum Evangelium und *Credo*: »Noch lag die Schöpfung formlos da«. 4. Zum Offertorium: »Du gabst, o Herr, mir Sein und Leben«. 6. Zum *Sanctus*: »Heilig, heilig, heilig«. 6. Nach der Wandlung: »Betrachtend Deine Huld und Güte«. 7. Zum *Agnus Dei*: »Mein Heiland, Herr und Meister«. 8. Schlussgesang: »Herr du hast mein Flehn vernommen«. 9. Das Gebet des Herrn: »Anbetend Deine Macht und Grösse«.
Auf der Rückseite des Titels leitet der Verleger des Werk mit folgendem Vorworte (im Auszuge) ein:
»Das Werk, welches hier in seiner Original-Gestalt und nach dem Original-Manuscripte Franz Schubert's der Oeffentlichkeit übergeben wird, wurde im Jahre 1826 für die Hörer der polytechnischen Schule in Wien componirt. Joh. Philipp Neumann, damals Professor der Physik am polytechnischen Institute in Wien, hatte die Worte dazu geliefert. Ein Textbuch aus jener Zeit hat von der Hand Neumann's die Ueberschrift: »Gesänge zur Feier des heiligen Opfers der Messe« nebst einem Anhange, enthaltend: »Das Gebet des Herrn« von Joh. Ph. Neumann, in Musik gesetzt von Franz Schubert. Ferdinand Schubert, der Bruder des Componisten, bemerkt auf der letzten Seite der Partitur, dass diese religiösen Sätze auf Aufforderung des weil. Herrn Professor Neumann für ihn geschrieben seien. — Das Manuscript der deutschen Messe kam nach dem Tode J. Ph. Neumann's in den Besitz dessen Sohnes, des Herrn Carl Neumann, und von diesem hat die Verlagshandlung das Eigenthumsrecht an sich gebracht. — Das Werk ist hier genau so gedruckt, wie es Schubert geschrieben hat. Nur ist zu bemerken, dass die metronomische Bezeichnung der Sätze nicht von Schubert, sondern von der Hand Joh. Ph. Neumann's beigefügt ist. Man glaubte, dieselbe nicht unterdrücken zu dürfen, weil sie einigen Anspruch auf Vertrauen machen und vielleicht genau die vom Componisten gedachten Tempi wiedergeben kann. Neumann hat nämlich laut einer Tagebuch-Aufzeichnung die Tempi nach einem Mälzel'schen Metronom aufgenommen und so in die Partitur eingetragen, wie sie ihm von Componisten angegeben wurden, als dieser einmal bei ihm zu Besuche war und die Sätze der Messe der Reihe nach vorspielte. Die Orgelstimme ist in der Partitur mit grösseren Noten gestochen, um bei Aufführungen ohne Orchester als dirigirende Stimme benützt werden zu können.
Ein vor einigen Jahren im Verlage von C. A. Spina in Wien herausgekommenes »Deutsches Hochamt für 4 Männerstimmen« erscheint als zum Bearbeitung des vorliegenden Werkes. In jenem »Hochamt« fehlt der sechste Satz (Betrachtend deine Huld und Güte) und dann sind die Vortragszeichen durchaus anders und zahlreicher als in der »Messe«. — In Neumann's Tagebuch findet sich noch die Bemerkung, dass er im Jahre 1827 beim Wiener Consistorium ein Gesuch um Einführung der deutschen Messe in die katholischen Kirchen eingereicht habe, jedoch abschlägig beschieden worden sei.«

3) 5 Canti per una sola voce con accompagnamento di Pianoforte composti da Fr. Schubert. (op. postum.) Proprietà dell' Editore. Vienna Stabilimento musicale di J. P. Gotthard. Pr. 96 kr. o. W. (47½ Ngr.). 422. 423. 424. 1876. 18 S. Folio.
(Die Originalhandschrift besitzt Frau Baronin von Spaun.)
4. Non l'accosiar ali' Urna. (C-dur $^2/_4$ Andante molto.)
5. Guarda, che bianca luna. (G-dur $^4/_4$ Andante.)
6. Da quel sembiante appresi. (B $^2/_4$ Allegretto.)
4. Mio ben ricordati. (B-moll $^3/_4$ Andantino.)
5. Pensa, che questo istante. (D $^3/_4$ Andante maestoso.)
Nr. 4—4 sind Januar 1826, Nr 5 1816 componirt.
Die Texte zu Nr. 8—5 sind von Metastasio.

4) Grosse Sonate (unvollendet) für Pianoforte zu 4 Händen, componirt 1814 von Franz Schubert. (Nachgelassenes Werk.) Eigenthum des Verlegers. Wien, bei J. P. Gotthard. 426. 1874. 25 S. Folio.
(Sonate in C-moll $^3/_8$ Adagio, seq. Andante amoroso in B-dur $^2/_4$, Allo. B-dur $^4/_4$, Adagio in Des-dur $^4/_4$.)

6) Zwölf Deutsche Tänze und fünf Eccossaises (componirt im Jahre 1827) von Franz Schubert. (Nachgelassenes Werk.) Wien 1874 bei J. P. Gotthard. 433. 436. 1874.
a) Original-Ausgabe für Pianoforte zu zwei Händen. 15 S. Folio. Pr. 1 Fl. 6 kr. o. W. (20 Ngr.).
b) Arrangement für Pianoforte zu vier Händen. 26 S. Folio. Pr. 1 Fl. 60 kr. o. W. (1 Thlr.).
(Tänze Nr. 1, 2, 3, 9 und 11 in D-dur, Nr. 3, 4, 5, 6, 10 und 12 in A-dur mit Code in D-dur. Nr. 7 in E-dur; Eccossaises Nr. 1, 2, 4, 6 in D-dur; Nr. 6 in G-dur.)

6) Sonate für Arpeggione oder Violoncello und Pianoforte componirt im November 1824 von Franz Schubert. (Nachgelassenes Werk.) Wien bei J. P. Gotthard 418. 419. 420. 1874. (Pianoforte und Arpeggione 25 S. Violine und Violoncello à 4 S. Folio.) Pr. compist 3 Fl. 26 kr. o. W. (2 Thlr.).
(Sonate in A-moll $^4/_4$ Allo. moderato, seq. Adagio E-dur $^3/_4$. Allegretto A-dur $^2/_4$.)

Briefe und Zusendungen an den Redacteur werden erbeten: Leipzig, Marienstrasse 18 III.

Digitized by Google

ANZEIGER.

[107] Im Verlage von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur erschien soeben:

Non nobis Domine.

Offertorium

für

vierstimmigen Chor mit Begleitung von Orgel oder Pianoforte

componirt von

JOSEPH HAYDN.

Partitur 15 Ngr. Chorstimmen (S. A. T. B.) à 4½ Ngr.

[108] **Marie Monbelli-Cremieux.**

Verlag von **Lemercier** 37, rue de Seine, Paris, und durch die Musikalienhandlung von **Theodor Nass** in Aachen zu beziehen:

Brustbild in Lebensgrösse

von **Marie Monbelli (Madame Cremieux)** gezeichnet von Doré, lith. v. Verdier, gedr. v. Lemercier. Preis 2 Thlr. Die ersten 100 Abzüge à 5 Thlr.

Die Originalzeichnung erregt gegenwärtig besondere Aufmerksamkeit in der internationalen Ausstellung in London, und dürfte dieses Pracht-Portrait der berühmten Sängerin um so mehr das Interesse des Publikums beanspruchen, als sie im nächsten Winter eine Kunstreise zu machen beabsichtigt.

[109] **Billige Prachtausgaben.**

Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur,

durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

G. F. Händel's Werke.

Clavier-Auszüge, Chorstimmen und Textbücher.

Übereinstimmend mit der Ausgabe der Deutschen Händel-Gesellschaft.

Bis jetzt erschienen:

Acis und Galatea.*
Clavier-Auszug 22½ Ngr. n. Chorstimmen à 5 Ngr. n.

Athalia.*
Clavier-Auszug 1 Thlr. n. Chorstimmen à 6 Ngr. n.

Belsazar.*
Clavier-Auszug 1 Thlr. n. Chorstimmen à 9 Ngr. n.

Cäcilien-Ode.
Clavier-Auszug 15 Ngr. n. Chorstimmen à 6 Ngr. n.

Dettinger Te Deum.
Clavier-Auszug 18 Ngr. n. Chorstimmen à 5 Ngr. n.

Israel in Aegypten.*
Clavier-Auszug 22½ Ngr. n. Chorstimmen à 15 Ngr. n.

Judas Maccabäus.*
Clavier-Auszug 22½ Ngr. n. Chorstimmen à 7½ Ngr. n.

Samson.*
Clavier-Auszug 22½ Ngr. n. Chorstimmen à 7½ Ngr. n.

Saul.*
Clavier-Auszug 22½ Ngr. n. Chorstimmen à 7½ Ngr. n.

Theodora.*
Clavier-Auszug 1 Thlr. n. Chorstimmen à 7½ Ngr. n.

Trauerhymne.
Clavier-Auszug 15 Ngr. n. Chorstimmen à 7½ Ngr. n.

Textbücher zu den mit * bezeichneten Werken à 2 Ngr. n.

Indem ich mir erlaube, auf diese billige und correcte Prachtausgabe aufmerksam zu machen, bemerke ich, dass dieselbe die einzige Ausgabe ist, welche mit der Partitur der Deutschen Händel-Gesellschaft völlig übereinstimmt, weshalb ich sie ganz besonders auch zum Gebrauche bei Aufführungen empfehle.

Henri Hugo Pierson's Gesänge

[110] aus dem Verlage von

J. Rieter-Biedermann

in Leipzig und Winterthur.

Op. 60. **Zwei Gesänge** für eine mittlere Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Mistress Durham gewidmet.) 17½ Ngr.

Nr. 1. »Bastion Herz will Ruhm erjagen«, Deutsche Uebersetzung von Friedr. Seebach. — »Let who will, go mad for glory«, by Barry Cornwall.

Nr. 2. Sängers Vorüberziehen: »Ich schlief am Blüthenbügeln, von L. Uhland. — The Minstrel: »Amid the flow'rs I slumber'd«, English version by Irving Hill.

Op. 61. **Der Friedhof:** »Ueber fremde Gräber und Leichensteine«, von Fr. Diezgisdedt. Aria für Bass oder Bariton mit Begleitung des Pianoforte. (Hrn. Dr. Corfe, Domorganist zu Oxford, gewidmet.) — The Churchyard: »When the shades of eve o'er the churchyard falls, English version by Irving Hill. 12½ Ngr.

Op. 62. **Das Elfthorn:** »Der Burgweil glänzt, vom Licht umkränzt«, Romanze für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Deutsche Uebersetzung von Ludwig Bauer. (Seinem lieben Bruder Carl gewidmet.) — The Bugle: »The splendour falls on castle walls«, by A. Tennyson. — L'Echo de l'Ame: »Un soleil d'or éclaire encores«, Paroles françaises de Remi Dumont. 15 Ngr.

Op. 63. **Drei Gedichte** von W. Shakespeare für eine tiefe Stimme mit Begleitung des Pianoforte. (Zur dritten Säcularfeier von Shakespeare's Geburt, 23. April 1864. Den Manen des grossen Dichters gewidmet.) 1 Thlr.

Nr. 1. Romanze aus: Der Kaufmann von Venedig. »Sagt, woher stammt Liebeslust«, — Fancy's Knell: »Tell me where is Fancy bred«, — Le Glas d'Amour: »Dis-moi, où nâge l'amour?«

Nr. 2. Ständchen aus: Die beiden Veroneser. »Wer ist Sylvia?« — Serenade: »Who is Silvia?« — Serenade: »Belle est Silvie!«

Nr. 3. Elegie aus: Cymbeline. »Fürchte nicht mehr Sonnenglanz«, — Dirge in Cymbeline: »Fear no more the heat of the sun«, — Sur le mort de Fidèle: »Ne crains plus les ardeurs du soleil«.

Op. 64. **O du mein Alles auf der Welt!** Gedicht von Friedrich Oser, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Dem Dichter freundschaftlich zugeeignet.) — To Leonore in absence: »My only love, my heart's adored«, English version by Irving Hill. 12½ Ngr.

Op. 65. **Zwei religiöse Gesänge** für eine mittlere Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Herrn Christian Schucker, königl. Württembergischen Hofsänger, gewidmet.) 15 Ngr.

Nr. 1. Gebet: »Birg mich unter deinen Flügeln«, von Fr. Oser. — Prayer: »Let thy sheltring arm protect me«, English version by Irving Hill. — Prière: »Couvre moi de ton egide«, Paroles françaises de Remi Dumont.

Nr. 2. Der Himmel bringt die Ruhe nur: »Die Welt ist all' ein flüchtig Scheinen«, Deutsche Uebersetzung von Fr. Freiligrath. — Rest in Heaven: »We chose thro' life an empty phantom«, by Th. Moore. — Le bleu unique: »Le monde est une image vide«, Paroles françaises de Remi Dumont.

Op. 66. **Concert-Arie:** »Mein Herz ist schwer um Einen«, für eine tiefe Stimme mit Begleitung von kleinem Orchester. Deutsche Uebersetzung von F. Kuhlbauer. (Frau. Caroline Bettelheim, k. k. österreichischer Hofopernsängerin, gewidmet.) — Love's vigil: »As lone I gaze upon the night«, — Les larmes du coeur: »Dis-moi, mon coeur, mon pauvre coeur«, Paroles françaises de Remi Dumont. Clavierauszug 12½ Ngr.

Partitur und Stimmen in Abschrift.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Marienstrasse 18.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 12. Juli 1871. **Nr. 28.** VI. Jahrgang.

Inhalt: Zur Musikpraxis und Theorie des 16. Jahrhunderts. III. Die rhythmischen Elemente (Schluss). Nachtrag zu Artikel II. Die tonischen Elemente und die Temperatur. — Anzeigen und Beurtheilungen (Wenn's Ostern wird am Tiberstrom, fur sechsstimmigen Chor a Capella componirt von Georg Vierling. — Von Dingelstedt bis Herbeck. (Ein Rückblick auf die Oper in Wien.) II. — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Vermischte literarische Mittheilungen. — Anzeiger.

Zur Musikpraxis und Theorie des 16. Jahrhunderts.

(G. von Tucher.)

III.

Die rhythmischen Elemente.

(Schluss.)

Wir können aber diesen Gegenstand nicht verlassen, ohne uns der gedachten aus gänzlicher Unbekanntschaft mit Theorie und Praxis des 16. Jahrhunderts oder aus deren Missverstand hervorgehenden Verwirrung aller Begriffe zuzuwenden und damit den entschiedensten Protest gegen Anschauungen einzulegen, welche glauben, Liedermelodien zu geistlichen wie weltlichen Texten mit Synkopen aus dem 16. und 17. Jahrhundert, wie z. B. die französische Psalmenmelodie:

Pseaume 42. Quemadmodum cervus.

Claude Goudimel 1553.

Tenor.

in der unter *a*) und *b*)

aufgeführten Weise taktiren zu dürfen, wie wenn durch Anfnahme von Synkopen, deren Bedeutung in der alten Musik wir nun haben kennen gelernt, eine Taktänderung erzeugt werde, welche entweder speciell eingezeichnet werden müsse, oder welche zur Annahme einer doppelten neben einander einhergehenden Mensuration zwinge, alles das hervorgegangen aus der unwiderlegbaren Vorstellung, dass Synkopen nur behandelt werden können, wie in der neuen Musik mit dem damit unzertrennbar verbundenen Ruck und Stoss, und dass die Note mit der betonten langen Silbe keine andere Stelle haben könne als auf dem guten Taktheile, dass vielmehr die Nichtbeachtung dieser Regel eine haarsträubende, unser feines Gefühl tief verletzende Barbarei sei.

Der hier in Noten mitgetheilte Satz ist eine reizende uns von Cl. Goudimel als Tenor eines vierstimmigen homophonischen Satzes vom Jahre 1553 hinterlassene Melodie zu dem Psalm 42 «Ainsi qu'on oyt le cerf bruire» in deutscher Uebersetzung: «Wie nach einem Wasserquelle». Goudimel zählt bekanntlich zu den besten Tonmeistern des 16. Jahrhunderts und war der Lehrer Palestrina's, also gewiss ein Künstler, dem man hinreichende Kenntnisse der Bestimmungen der alten Theorie über den Takt wird zutrauen können, der es aber demungeachtet wie so viele seiner Zeitgenossen und Nachfolger über mehr als 100 Jahre lang unseren heutigen Musikern und Dilettanten nicht hat recht machen können. Die ersteren halten unter gänzlicher Nichtbeachtung dessen, was das vorgesetzte Mensuralzeichen ¢ bedeutet, dafür, es sei das ein Wechsel des geraden und ungeraden Taktes und setzen nun nach der ungeraden Mensurirung im Anfange des ersten und zweiten Gliedes das Tempuszeichen, bald mit, bald ohne Strich 𝄵 oder C. Sie wussten aber nichts davon, dass im Sinne der alten Theorie die Zeitlänge eines ganzen Taktes bei Aenderung der Mensur gleich bleibt, so dass nach den Grundsätzen der Proportion 6 : 4 oder 3 : 2 der zweite und dritte, sowie der fünfte und sechste Takt so gesungen werden müsste, dass bei dem Mensuralzeichen C vier Taktheile den sechs des vorhergehenden Taktes gleich oder beim Einsetzen des Tempuszeichens mit einem Striche nur halb so lang, nämlich vier gleich dreien, gehalten werden, dass aber dann in dem einen wie im anderen Falle die Melodie ihren schönen Fluss und symmetrische Rhythmik verlöre und erlahmte. Bei anderen derartigen Melodien zeigen sich als Folge solchen Verfahrens wieder andere Inconvenienzen. Sonst meinen auch welche, wie z. B. der treffliche und verdienstvolle v. Lilieneron («Die historischen Volkslieder der Deutschen. Nachtrag, enthaltend die Töne») zu gleicher Zeit ein doppeltes, wohl gar dreifaches Mensuralzeichen $\frac{3}{2}$ und $\frac{3}{4}$ oder auch $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$ und $\frac{9}{4}$ annehmen zu können. Wieder andere wollen es noch besser machen, indem sie eigens für diesen Zweck ein ganz neues Mensuralzeichen erfunden haben, bestehend aus der Ziffer 6 und einem jeden Takte nach einfacher Zählung 6 Minimen zutheilen. Solche müssen sich aber wohl den Vorwurf eines selbst in neuer Musiktheorie sehr wenig bewandarten

Digitized by Google

Dilettantismus gefallen lassen, denn sie wissen nicht, dass ein Takt nicht aus schlechthin gezählten Noten besteht, sondern aus einer geregelten Gliederung, dass also in einem Satze nicht Takte vorkommen können, die bei gleicher Zeitdauer der einzelnen Noten bald in zweimal drei, bald in dreimal zwei Taktheile sich gliedern, dass eine Mensur in der Mischung von zwei Taktarten nach neuerer Bezeichnung $^6/_4$ und $^3/_4$ nicht bestehen kann. Sie bemerken auch nicht, dass nach ihrer Taktirung die Penultima des zweiten und vierten Taktes (im Notenbeispiele *b*) auf schlechten Taktheil zu stehen kommt, während die hier stattfindende Cadenz, *simplex* oder *diminuta* *), den guten fordert. Wir haben aber nun so mehr gegen solche musikalische Unthaten zu protestiren das Recht, weil, wie die Erfahrung im Gemeindegesange beweist, die Behandlung, es verstosse solche Verrückung des Accentes gegen das ästhetische Gefühl, unwahr ist, sie verstösst nur gegen eine Gewohnheit, hervorgegangen aus einseitiger, abstract formaler Auffassung eines theoretischen Satzes, ist vielmehr prosodisch wie rhythmisch vollständig gerechtfertigt, weil die lange Note auch der langen Silbe folgt und es giebt sich jedem unbefangen Hörenden ohne Vorurtheil zu erkennen, dass die von den Alten gehegte Ansicht, es seien die Synkopen die schönste Zierde der alten Musik, sich als vollkommen richtig erweist, wenigstens in Melodien wie die vorliegende sich bewährt. Allerdings ist zuzugeben, dass manche derartige Synkopen vorkommen, die weniger angenehm sind. Sind es aber alle Einzelnheiten der Tonwerke überhaupt der neuen wie der alten Zeit? Und kennt man denn das Geschick oder Ungeschick Derer, die solche Melodien, wenn sie aus dem Volksgesange abstammen, aufgezeichnet haben? Nach Winterfeld's Mittheilungen (der evangelische Kirchengesang Bd. I S. 239) soll die Melodie, welche in der Beilage aufgenommen ist, dem weltlichen Gesange entlehnt sein, womit an sich noch nicht gesagt ist, dass sie dem Volksgesange entstamme. Wir wissen auch nicht, ob und was Goudimel an den Formen derselben geändert hat. Jedenfalls können wir aber nicht der Ansicht Winterfeld's beipflichten, welcher meint, dass das, was er »rhythmischen Wechsel« nennt, nämlich solche durch Synkopen erzeugte Formen, auf eine Abstammung aus dem Volksgesange schliessen lasse. Denn wenn wir auch solche melodiöse Gestaltungen der Uebung des Volkes nicht geradezu für widersprechend halten, so glauben wir doch nicht, dass sie aus der Unmittelbarkeit des Volkslebens hervorgegangen sind, vielmehr verdanken sie augenscheinlich dem Kunstgebiete ihre Entstehung. Sie sind uns auch nur in Werken bekannt geworden, die aus den Händen kunstgeübter Musiker auf uns gekommen sind. Wir fragen aber billig, was beabsichtigen Alle, die die Mensurirung solcher alter Melodieformen ändern, wollen sie das Alte geben wie es wirklich in der That ist und es in seiner Originalität belassen, aber correcter auf unsere Weise darstellen, oder wollen sie was absolut, freund zu sein scheint abschleifen, um das darin enthaltene Gute unserer Zeit zugänglich zu machen? Im ersteren Falle müssen wir alle Verbesserungen von vermeintlichen Mangelhaftigkeiten oder Fehlern, welche Versuche immer nur zu den gröbsten Irrthümern führen, als ungehörig zurückweisen. Das alte System erscheint so sehr innerlich und consequent theoretisch wie praktisch ausgebildet, dass ein Corrigiren und Bessermachenwollen nach dem Maasse unserer Vorstellungen und Gefühlsgewohnheiten, weil es eines solchen weder bedarf noch es verträgt, als durchaus verwerflich zurückgewiesen werden muss. Wir geben dabei zu bedenken, dass alle alte mit Taktstrichen nicht versehene Musik dem Sänger nicht den Halt gewährte, den ihm die heutige Weise der Notirung bietet, dass also derselbe ein ganz sicheres, deutliches und zur consequenten Durchführung der Mensuration dienliches Zeichen haben musste, an dem er sich in jedem einzelnen Momente der Gesangsausführung zu halten hatte. Welche Verwirrung hätte entstehen müssen, wenn Taktirungen zu befolgen gewesen wären, die gar nicht vorgezeichnet wurden, die aber nach der Meinung unserer heutigen Correctoren die alten Tonsetzer im Sinne gehabt oder hätten im Sinne gehabt haben sollen! Meint man aber mit solchen Aenderungen ein Mittel gefunden zu haben, die alten Tonsätze unserem heutigen Geschmacke zugänglicher zu machen, so irrt man sich auch darin, denn diese hier geschaffenen widersprechen ebenso der modernen als der alten Kunstanschauung. Wer sich durch diese abgestossen fühlt, der hat durch derlei neue Erfindungen auch nichts für das Verständniss der Alten gewonnen. Was dem Musiker der neueren Zeit die Taktstriche sind, ist dem Sänger der alten das Mensuralzeichen. Was würde man wohl sagen, wenn sich Jemand beifallen liesse, in einem Tonstücke eines unserer bestrenommirten Componisten, dessen Taktirung und Mensuration nach seinem subjectiven Ermessen und Wohlgefallen zu ändern? Man sage nicht, dafür sorgen schon die Gesetze der neuen Musik. Ist es aber nicht eben so subjectiv und darum verwerflich, wenn man den Tongebilden der alten Musik Anschauungen der neuen Theorie aufprägen wollte? Denn was wären Aenderungen der vorbezeichneten Art anderes!

Die im alten Kunstgesange nothwendigen, hierdurch jenen Zeiten lieb und geläufig gewordenen Formen gingen theilweise auf den Liedergesang, den geistlichen wie weltlichen über, wo sie allerdings nach den angedeuteten Punkten hin keine Rechtfertigung gefunden hatten, dagegen aber wohl in der dadurch gewonnenen lebendigeren und wechselnden rhythmischen Bewegung eine Frische, ein Leben und selbst eine Erhebung subjectiver Empfindungen schafften, die der Liedgestaltung mit gleichmässiger Wiederholung nach Zahl der Verse, auf die vortheilhafteste Weise zu statten kam, desshalb gern aufgenommen wurde und erhalten blieb, bis gegen das Ende des 17. Jahrhunderts, da nach dem dreissigjährigen Kriege das protestantische Gemeinde- und darum Gemeinschaftsbewusstsein sich sehr gelockert hatte und damit die Takt- und Rhythmuslosigkeit des Gemeindegesanges, für den nun der Name Chorai aufkam, in die Kirche eingezogen, auf weltlichem Gebiete aber die Melodie zu grösserer Mannigfaltigkeit und Bewegung fortgeschritten war, der nun jene Synkope, das Gegentheil wie früher, schwerfällige Form erschien.

*) In einem der folgenden Artikel werden diese Bezeichnungen ihre Erklärung finden.

Nachtrag zu Artikel II. (Zu Nr. 17 Sp. 262.)

Die tonischen Elemente und die Temperatur.

Wir haben in Beziehung auf das der scharfen Beobachtungsgabe der Griechen zu verdankende Gesetz, dass eine Consonanz nicht aus der Combination (Addition) gleicher Intervalle bestehen könne, vielmehr nur eine Einheit sei des Unterschiedenen, die Frage gestellt,

wie sich dieses logische Denkgesetz vermittle mit dem der Tonverhältnisse erzeugenden physikalischen Gesetze der Luftschwingungen.

Um diese Frage genau auf den Punkt zu beschränken, auf den es hier anzukommen hat, bemerken wir nachträglich Folgendes:

Der Ton als ein Erzeugniss der in Schwingung versetzten Luft ist ein reines Naturproduct, welches in seiner mannigfachen Erscheinung der Höhe und Tiefe ebensowohl erkannt wird an den verschiedenen Längen und Kürzen der gespannten und in eine erzitternde Bewegung versetzten Saite, als an der durch künstliche Vorrichtung ermöglichten Zählung der Luftschwingungen selbst. Dieses Naturproduct, auch wenn die

Digitized by Google

Verhältnisse des Wohl- oder Uebelklanges der durch Höhe und Tiefe unterschiedenen Klänge vom ordnenden Verstande festgestellt sind, ist an und für sich noch kein vollkommen brauchbares Element für ein schönes Kunstgebilde, so wenig als das Naturproduct der Farbe vom Maler ohne Weiteres zur Ausführung eines schönen Gemäldes gebraucht werden kann und wie unendlich viel feiner, unmaterieller ist der in der Luft sich erzeugende Ton als Träger der Empfindungen und Stimmungen des Gemüthslebens wie der sympathischen Erregung derselben, um wie viel mehr also bedarf der Ton als Naturproduct einer demselben entsprechenden Umbildung und Zurechtlegung!

Sieht man ab von allen Versuchen der asiatischen, afrikanischen, nordeuropäischen Völker aller Zeiten, die so Ahnungsvolles sie auch sonst enthalten, doch zur Lösung gegenwärtiger Fragen unseres Wissens nichts beigetragen haben, und betrachtet man nur die Resultate der Arbeit des höchstgebildeten Volkes der Griechen und der der christlichen Neuzeit von 1530 an, so erkennt man, dass diese Aufgabe auf befriedigende Weise noch nicht gelöst ist. Wir haben die gänzliche Unbrauchbarkeit der pythagoräischen Tonscala wegen der dissonirenden Terzen und Sexten bei sonstiger wunderbarer Consequenz, Richtigkeit und Genauigkeit bis in die kleinsten Details erkannt, ebenso aber auch die Mangelhaftigkeit, Inconsequenz und Fehlerhaftigkeit der neuen Scala nachgewiesen, die zwar die Gründe der Unbrauchbarkeit der ersten vermeidet, doch aber beim Mangel eines anderen befriedigenden Systemes nur ein trauriger Nothbehelf ist. Beide Systeme, das pythagoräische wie das neue, leiden an dem gemeinsamen Mangel einer Ausgleichung der Differenz der Zwölfquintencombination und der siebenfachen Octave oder was dasselbe ist, der sechs Ganztöne und der Octave, durch eine erst vorzunehmende Temperatur, bezüglich welcher es noch an einem durchgreifend befriedigenden Principe gebricht, durch welche aber alle Intervallenfeststellungen auf gleiche oder ungleiche Weise alterirt werden.

Es fragt sich nun, gehört jenes harmonische Gesetz der Intervallencombination (Addition) dem Tonsysteme, wie wir es als Naturproduct vor uns liegen haben an, oder inhärirt es der geistigen Thätigkeit der Umbildung um das Naturproduct zu einem brauchbaren Elemente für musikalisches Kunstgebilde zu machen? Wir stehen keinen Augenblick an für das erste uns zu entscheiden. Das treffliche pythagoräische System ist für die harmonische Gestaltung der Musik unbrauchbar, weil in ihm das Gesetz, obwohl dieses doch selbst von den Griechen erkannt worden ist, bei den Consonanzen der Terzen und Sexten nicht zu seinem Rechte kommt, wogegen das durch und durch fehlerhafte, ungenügende, inconsequente neue System doch brauchbar geworden ist, durch Anerkennung des gedachten Gesetzes. Ist doch selbst der Grund der Nothwendigkeit der Temperatur, nämlich die erwähnte Incongruenz der Quinten oder Ganztöne und der Octave, Folge dieses Gesetzes, da sechs gleiche Quinten oder drei gleiche Ganztöne zu der Dissonanz des Tritons (c–fis wie ges–c) und zwölf gleiche Quinten oder sechs gleiche Ganztöne zu der Dissonanz der übermässigen, die Octaven überschreitenden Septime gelangen. Das Wunderbare des hier vorliegenden Geheimnisses culminirt aber in der Erwägung, dass, wie wir bereits dargelegt und insbesondere in Helmholtz' Tabelle der diatonischen Tonleiter (S. 363 Anmerkung) bestätigt gefunden haben, bei vielen Intervallen die Abweichung von der Reinheit mit $\frac{81}{80}$ Ueberschuss oder $\frac{80}{81}$ Mangel zu ertragen ist, nur nicht die um eben diese Differenz zu grosse pythagoräische Terz, weil diese durch Addition von zwei gleichen Tönen zur Dissonanz wird.

Kommt aber das Gesetz zu seiner vollen consequenten Anwendung, dann ist, wie wir nun glauben uns überzeugt zu haben, eine für alle Transpositionen (Tonarten) gleichmässig brauchbare Temperatur unmöglich.

Berichtigung. In Nr. 9 Sp. 131 vorletzte Zeile des Textes wolle das Wort »geistigen Fainheit« corrigirt werden in »geistigen Freiheit«.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Wenn's Ostern wird am Tiberstrom, Gedicht von Hermann Allmers für sechsstimmigen Chor a Capella componirt von **Georg Vierling**. Op. 38. Partitur mit untergelegter Clavierbegleitung. Partitur Pr. 40 Sgr., Singstimmen à $4\frac{1}{4}$ Sgr. Berlin, Verlag von Wilh. Müller.

Bei Beurtheilung von Vocalcompositionen ist es nöthig, zunächst den vom Componisten gewählten Text in Betracht zu ziehen; denn die Musik soll die im Gedichte angedeutete (oder gleichsam schlummernde) Empfindung erst zu ihrer vollen Geltung bringen. Dies kann aber nur geschehen, wenn der Componist die vom Dichter gegebene Form seiner musikalischen Gestaltung zu Grunde legt, aber nicht, wenn er diese Form gänzlich unberücksichtigt lässt und entweder eine von ihm selbst erfundene musikalische Form dem Gedichte aufnöthigt, oder so verfährt, als bestände der von ihm gewählte Text nicht aus Versen und Strophen, sondern nur aus Prosa. — Das von Herrn G. Vierling componirte Gedicht von Hermann Allmers eignet sich durch seine Form sowohl, als auch seiner Stimmung nach recht gut für ein mehrstimmiges Musikstück. Es umfasst fünf vierzeilige Strophen in vierfüssigen Jamben, von denen die drei mit * bezeichneten Verse trochäisch (also ohne Auftakt) beginnen.

1. * Wesch und wonnig weht die Luft,
   Wenn's Ostern wird am Tiberstrom,
   * Glanzvoll ragt aus goldnem Duft
   Die Kuppel von Sanct Peters Dom.
2. * Kirche reiht an Kirche sich,
   Pallast steigt an Pallast empor,
   Und drüber hin klost feierlich
   In blauer Luft der Glocken Chor.
3. Das hallt und klinget fort und fort
   Bis draussen, wo's so still und grün,
   Wo Trümmer hier und Trümmer dort
   Im Frühlingssonnenglanze glühn.
4. Wo über Mauern alt und braun
   Cypressen schau'n und Pinien,
   Und fern in Zauberschönheit blau'n
   Der Berge feine Linien.
5. O glücklich, wer im Frühling war,
   Wenn's Ostern wird am Tiberstrom,
   Dem singt und klingt es immerdar
   Wie Glockenklang: o Rom, o Rom!

Das Einfachste und Naturgemässeste wäre hier gewesen, die erste Strophe zu componiren und die vier anderen nach derselben Weise absingen zu lassen. Das hat Herr Vierling jedoch nicht gethan, sondern hat eine grössere Form vorgezogen, was auch vollkommen zulässig ist, obgleich wir gerade die von ihm gewählte Form aus verschiedenen Gründen nicht gut heissen können. Er vereinigt nämlich die beiden ersten vierzeiligen Strophen zu einer grösseren achtzeiligen Strophe, und ein Jeder, der das Gedicht in seiner einheitlichen Stimmung erfasst hat, rechnet mit Sicherheit darauf, in den beiden folgenden Strophen (3 und 4.) die Gegenstrophe jener ersten grösseren zu hören, welcher sich dann Strophe 5 als ein Nachgesang anschliessen würde. In diesem Nachgesange könnte die dem ganzen Gedichte zu Grunde liegende Empfindung einen noch besonders gesteigerten Ausdruck erfahren. Hierdurch würde die Composition eine einheitliche und doch gegliederte und der dichterischen Idee nicht widersprechende Form erhalten haben. Und wie vortheilhaft und wirkungsvoll ist gerade für eine liedertige Composition die strophische Wiederkehr!

Digitized by Google

Dies wussten und empfanden schon die Alten und haben in den Chorgesängen ihrer Tragödien u. s. w. fast ohne Ausnahme Strophe und Gegenstrophe gegenübergestellt, selbst dann, wenn die letztere eine der ersteren entgegengesetzte Empfindung zu schildern hatte, wie z. B. im ersten Chore der Antigone, Strophe 2 und Gegenstrophe 2:

Niedergeschmettert zur drohenden Erde stürzt er,
Welcher, bewehrt mit der Fackel, in frunknem Wahnsinn, u. s. w.

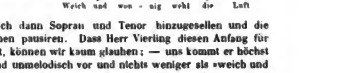
Hier lautet die Gegenstrophe:

Aber die namenverliehende Nike kam ja,
Gnädig vergaltend der wagenberühmten Thebe, u. s. w.

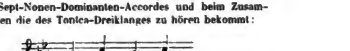
Dieser Sinn für das Strophische auch im Kunstgesange — (denn das Volkslied kann nicht anders als strophisch sein!) — geht unseren heutigen Componisten leider immer mehr verloren; sie componiren nicht mehr Verse und grössere rhythmische Gebilde, sondern im Grunde nur noch einzelne Wörter; es fehlt ihren Compositionen daher der Zusammenhang, die breitangelegte Melodie und somit auch die musikalische Form, d. h. sie sind unbewusst und meist sicherlich gegen ihren eigenen Willen Anhänger der sogenannten Zukunftsmusik, welche, — abgesehen von dem mit ihr verbundenen Theaterschwindel, — in ihrer Impotenz das Bestreben hat, jede wirklich musikalische Gestaltung und den Sinn für eine solche zu zerstören.

Wir wollen nun sehen, wie Herr Vierling in vorliegender Composition zu Werke gegangen ist. Nachdem er, wie gesagt, Strophe 1 und 2 zu einer grösseren vereinigt hat, sucht er für Strophe 3 und 4 ganz neue musikalische Gedanken einzuführen, so dass wir zwei in ihrem Ausdrucke und ihrer Form durchaus verschiedenartige Musikstücke bekommen; und erst in Strophe 5 kehrt er zu den musikalischen Gedanken der ersten Nummer zurück. Die erste Nummer dieser Anordnung (also Strophe 1 und 2) hat er sechsstimmig componirt, dreissig $^3/_4$-Takte, *moderato, un poco maestoso*; die zweite Nummer (Strophe 3 und 4) ist dagegen nur vierstimmig, dreiunddreissig $^2/_4$-Takte, ohne besondere Tempo-Angabe; und Nr. 3 (Str. 5) sechsundzwanzig $^3/_4$-Takte, in der Anlage (wenigstens zu Anfang des Satzes) grösstentheils mit der ersten Nummer übereinstimmend. Der Verfasser hat es hierdurch versucht, seinem Liede eine der Sonate ähnliche Form zu geben, wo dem ersten Theile oft ein charakteristisch verschiedener Mittelsatz folgt, an welchen sich dann der erste Theil wieder anschliesst. Diese Form ist sicherlich in vielen einzelnen Fällen gut, hier aber ist sie durchaus unangemessen und zerreisst die einheitliche Stimmung des Gedichtes; dasselbe schildert uns nicht Gegensätze, sondern sucht in einfacher, echt musikalischer Weise die Stimmung wiederzugeben, welche in uns durch den Anblick der schönen Landschaft und das Läuten der Osterglocken hervorgerufen wird; auch hätte ein solcher charakteristisch verschiedener Mittelsatz nur dann eine Berechtigung, wenn der Dichter durch die plötzliche Anwendung eines anderen Versmasses die Veranlassung dazu gegeben hätte. — Die Vorliebe für die der Instrumentalmusik entnommene Form der Sonate sehen wir auch bei anderen Componisten, z. B. bei Mendelssohn, der in höchst verkehrter Weise in der Antigone sogar den ersten aus zwei Strophenpaaren bestehenden Chor («Strahl des Helios, schönstes Licht») so componirt hat, dass Strophe 1 mit ihrer Gegenstrophe den ersten Theil der Sonate mit seiner Wiederholung bilden, worauf er dann in Strophe 2 («Niedergeschmettert zur dröhnenden Erde») einen Mittelsatz bringt, welchem alsdann Gegenstrophe 2 mit der Melodie der ersten Strophe (obgleich im Versbau himmelweit von jener verschieden!) folgt. Das Verkehrte hierbei ist, dass der Componist eine ihm lieb gewordene und gelüufige Form auf ein vorhandenes Gedicht, das doch seine eigene Form hat, zu übertragen sucht. Die Form der Vocalmusik ist aber natürlich allein durch den Text bedingt, und es ist Pflicht des Componisten, hierbei auf die Intentionen des Dichters einzugehen, wie dies auch von den älteren Liedercomponisten stets geschehen ist. Sehr belehrend ist in dieser Beziehung in vielen Stellen der Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter, und ferner ein Aufsatz von E. Fischer «Ueber die zur musikalischen Composition geeigneten Gedichte» in neuen Jahrbuche der Berliner Gesellschaft für Deutsche Sprache und Alterthumskunde, herausgegeben von Fr. H. v. d. Hagen, Heft 3. Berlin 1835.

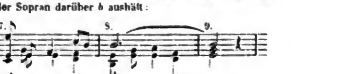
Gehen wir nun zur Beurtheilung des Einzelnen über. In Nr. 21 unserer Zeitung nahm ich Gelegenheit eine kleine anspruchslose Composition von C. B. Bischoff zu besprechen, an welcher trotz mancher Fehler in der Stimmführung doch Eins zu loben war, nämlich die geschickte Eintheilung des Stückes durch Cadenzen innerhalb der Grenzen einer diatonischen Tonleiter. Von diesem einfachen Werkchen hätte Herr Vierling viel lernen können, da er gerade in der Behandlung der Tonart eine grosse Unsicherheit zeigt. Er beginnt mit folgender Wendung in den Bass- und Altstimmen:



worauf sich dann Sopran und Tenor hinzugesellen und die Bassstimmen pausiren. Dass Herr Vierling diesen Anfang für schön hält, können wir kaum glauben; — uns kommt er höchst traurig und unmelodisch vor und nichts weniger als «weich und wonnig», namentlich unleidlich durch die unvorbereitete Anwendung des Sept-Nonen-Accordes. Das erinnert an die sogenannte Zieh-Harmonika, auf welchem Instrumente man bekanntlich beim Anfziehen des Blasebalgs die Töne des sogenannten Sept-Nonen-Dominanten-Accordes und beim Zusammendrücken die des Tonica-Dreiklanges zu hören bekommt:

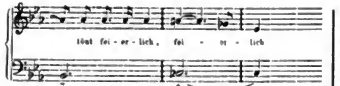


Nach diesem Anfange macht der Verfasser im neunten Takte (auf der Schlusssilbe des zweiten Verses) eine vollkommene Cadenz auf dem Hauptton *Es*, in welcher, nebenbei gesagt, das *c* als None im Tenor (bei ×) von nicht angenehmer Wirkung ist, weil der Sopran darüber *b* aushält:

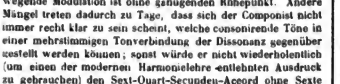


Ferner ist der Gang des ersten Basses bei × sehr zu tadeln, da derselbe in die Dissonanz springt, welche der zweite Alt oben richtig vorbereitet und auflöst. Im weiteren Verlaufe dieses Satzes werden die anderen Cadenzen dieser Tonart (also auf *F. G. As. B, C*) nicht angebracht. Statt dessen wendet sich der Componist in eine fremde Tonart, nach *Des*-dur, und kehrt schliesslich durch den übermässigen Sextenaccord auf *Ces*, wobei dem ersten Alt folgende Melodie zu singen zugemuthet wird:

Digitized by Google



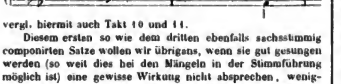
wieder nach *Es*-dur zurück. Wir haben also in dieser ersten Nummer im neunten Takte und zum Schlusse im dreissigsten Takte eine vollkommene Cadenz im Haupttone, und die zwischen diesen beiden Punkten sich unstät in fremden Tönen bewegende Modulation ist ohne genügenden Ruhepunkt. Andere Mängel treten dadurch zu Tage, dass sich der Componist nicht immer recht klar zu sein scheint, welche consonirende Töne in einer mehrstimmigen Tonverbindung der Dissonanz gegenüber gestellt werden können; sonst würde er nicht wiederholentlich (um einen der modernen Harmonielehre entlehnten Ausdruck zu gebrauchen) den Sext-Quart-Secunden-Accord ohne Sexte gebraucht haben, d. h. er würde nicht so geschrieben haben:



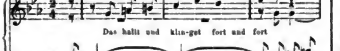
sondern, wodurch die einzelnen Stimmen sich sangbarer gestalteten und auch ein vollerer Zusammenklang erzielt worden wäre, so:

vergl. hiermit auch Takt 10 und 11.

Diesem ersten so wie dem dritten ebenfalls sechsstimmig componirten Satze wollen wir übrigens, wenn sie gut gesungen werden (so weit dies bei den Mängeln in der Stimmführung möglich ist) eine gewisse Wirkung nicht absprechen, wenigstens sind sie unendlich viel besser, als der nun folgende vierstimmige Mittelsatz: »Das hallt und klinget fort und fort«, der in jeder Beziehung misslathen ist. Wie weit liegen hier die Stimmen auseinander:



wie hässlich klingt hier die leere Quarte (bei × und ×), und welch schrecklicher Zumuthung weiter unten für den Alt:



Herr Vierling ist ein Mann, von dem ein Jeder weiss, dass ihm die Kunst am Herzen liegt und der sich auch in vorliegender Arbeit viel Mühe gegeben hat; nur zeigt sich auch hier wieder, dass es ohne vorangegangene gründliche Studien im strengen, d. h. nicht Bach'schen oder Kirnberger'schen, sondern Fux'schen Contrapunkt unmöglich ist, etwas Sicheres auf dem Gebiete des Acapella-Gesanges zu leisten; und so müssen wir denn leider sagen, dass Op. 38 unseres Vierling nichts weiter ist als ein ziemlich misglücktes Experiment auf dem Gebiete des unbegleiteten Chor-Gesanges. *H. B.*

Von Dingelstedt bis Herbeck.

(Ein Rückblick auf die Oper in Wien.)

Von **E. Schelle.***)

II.

Die Lage eines Operndirectors, der ein verfallenes Institut übernimmt, ist eben nicht beneidenswerth; das Publikum, voller Ungeduld, die Missstände beseitigt zu sehen, erwartet in kürzester Frist von der neuen Leitung Früchte, die eine längere Vorarbeit bedingen, wirft auf sie die Verantwortlichkeit für Mängel, welche die Folgen der alten Gebrechen sind. Man erhält überhaupt erst dann eine vorurtheilsfreie Anschauung von den Verdiensten einer Theater-Direction unter derartigen Zuständen, wenn wir einen gewissen Zeitraum ihres Strebens und Wirkens überschauen können und die Eindrücke momentaner Stimmungen längst verwischt sind. Durch seine ersten Thaten hatte sich Dingelstedt das Vertrauen des Publikums erobert, umsomehr wurde man allmälig enttäuscht, als man die neuesten und alten wohlbekannten Vorstellungen aus der Salvi'schen Periode in ihrem schäbigen Costüme immer wieder vorübertrotten sah, ohne dass sich an ihnen auch die kleinste Spur einer feilenden Hand verrieth und ein neues System in Aussicht stellte. Dazu drangen aus dem Innern des Instituts Gerüchte über das persönliche Auftreten des neuen Directors in die Oeffentlichkeit, die nicht geeignet waren, ihm eine günstige Popularität zu erwerben.

Schon anfangs, als Dingelstedt seine Thätigkeit kaum begonnen, trat ein Fall ein, der geeignet war, in gewissen Kreisen Argwohn in Betreff des künstlerischen Glaubensbekenntnisses der Direction zu erwecken. Max Bruch hatte seine Oper »Loreley« eingereicht und die Aufführung derselben war ihm, wie man hörte, von Dingelstedt zugesagt worden. Es giebt im Publikum eine Partei, und wir selbst gehören ihr an, welche die Aufgaben einer subventionirten Hofoperanstalt noch nicht damit erledigt hält, dass dieselbe dem Bedürfnisse nach anregender Unterhaltung auf das Bestmöglichste Genüge leiste, welche von ihr auch eine belebende Einwirkung auf das Schaffen unserer heimischen Künstler verlangt, indem sie sich deren Werke nach Kräften annimmt. Max Bruch hatte sich wenige Jahre früher durch die Vorführung seiner grossen Cantate »Fridjoff« bei uns bekannt und einen günstigen Eindruck gemacht; von vielen Seiten her wünschte man die »Loreley« auf den Brettern unserer Bühne zu sehen; man durfte hoffen, dass die Aufführung der Oper einem fruchtbaren Talente Bahn brechen würde. Konnte sich die neue Direction besser empfehlen, als durch diese That, welche sie gegenüber dem italienischen Regime Salvi's in das günstigste Licht stellen musste, zumal über das Werk selbst damals günstige Urtheils einliefen? Die »Loreley« war in der That in Aussicht gestellt; anfangs hiess es, sie solle die erste Novität bilden, die Figurinnen zu den Costümen lagen sogar schon vor, dann wurde sie auf die nächste Saison verschoben und endlich verschwand sie gänzlich, zur ersten Novität ward aber ein Ballet, »Nena Sahibe, auserkoren. Die Verehrer der guten Musik konnten natürlich von diesem Gange der Dinge nicht sehr erbaut sein, und auch wir haben damals nicht ermangelt, der Direction ihr Verfahren

*) »Presse« Nr. 478.

Digitized by Google

zum Vorwurfe zu machen, und dennoch waren die Herren v. Dingelstedt und Esser vollkommen in ihrem Rechte, wenn sie damals die »Loreley« ad acta legten. Wir haben seitdem gesehen, dass diese Oper hirgends, wo sie aufgeführt ist, einen durchgreifenden Erfolg erzielt hat; die erste Novität würde Herrn v. Dingelstedt aller Wahrscheinlichkeit eine grosse Niederlage bereitet haben, und welchem Operndirector ist es zuzumuthen, dass er mit einer Niederlage debutire? Und dann lagen noch andere Gründe vor, ein Ballet statt einer Oper zur ersten Neuigkeit zu wählen. Das Operupersonal war durch Salvi's unglückliche Hand vollkommen desorganisirt und bedurfte einer Ergänzung durch frische Kräfte, vornehmlich aber befand sich der Singchor in einem höchst defecten Zustande, er war eine vollkommene Ruine und erinnerte durch seinen ehrfurchterweckenden Anblick unwillkürlich an den Chor in der antiken griechischen Tragödie; hier galt es nicht sowohl zu ergänzen, sondern das Bestehende neu umzubilden. Es überfällt uns noch jetzt ein Schauer, wenn wir uns den Effect der Chöre in den »Hugenotten« und dem »Roberte vergegenwärtigen; um ein nur erträgliches Ensemble zu gewinnen, dazu bedurfte es mindestens einer Jahresfrist. Weit besser war es dagegen um das Ballet bestellt, welches Telle's kundige und straffe Leitung vor einem ähnlichen Verfalle bewahrt hatte; mit diesem liessen sich Vorstellungen ermöglichen, die im Ganzen wie im Detail einen einheitlichen Charakter trugen und eine befriedigende Wirkung garantirten. Der Ausfall der ersten grösseren Novität ist aber eine Lebensfrage für jede neue Direction und der scenische Erfolg des »Nena Sahib«, den man anerkennen musste, wenngleich die abgeschmackte Handlung des Stückes keine besondere Ansprache fand, gewährte nun Dingelstedt eine festere Stütze für eingreifendere Reformen.

Man muss die damalige Stellung des Operndirectors ins Auge fassen, um die Schwierigkeiten zu begreifen, mit welcher die Durchführung reorganisatorischer Pläne zu kämpfen hatte. Sie mussten nicht weniger als zwei Instanzen, die General-Intendanz und das Oberstbofmeisteramt, durchlaufen, in welch letzterem jetzt der Fürst Hohenlohe die specielle Oberleitung der Theater-Angelegenheiten in die Hand genommen, und dann war der wichtige Kostenpunkt und vor Allem die Tageskasse zu berücksichtigen, um der Gefahr eines verhängnisvollen Deficite vorzubeugen. Bei anderen Bühnen gestaltet sich nach dieser Seite hin der Organismus einfacher; in Berlin z. B. ist die General-Intendanz mit der theatralischen Leitung verschmolzen und steht in monatlichem Rapport mit dem Könige. Dingelstedt hatte wenigstens das Glück, in Esser eine Persönlichkeit zu finden, die ihm bei dem Entwurfe des Organisations-Planes wirksam zur Seite stehen konnte; diesem waren die Salvi'schen Zustände schon längst ein Greuel gewesen, er kannte die wunden Stellen des Institutes aufs Gründlichste und sein gediegener von Selbstüberschätzung und krankhaftem Ehrgeize freier Charakter sicherten jenem eine ehrliche, aufrichtige Beihilfe zu. Der Director und der musikalische Beirath sind stets, so viel uns bekannt, im besten Einvernehmen mit einander gegangen, das Verhältniss Beider gründete sich auf gegenseitige Achtung und Anerkennung in ihren Pflichten; in den musikalischen Angelegenheiten führte der Letztere eine entscheidende Stimme und keine Veränderung wurde auf diesem Gebiete unternommen, die nicht von ihm gebilligt war. Eine derartige Trennung und wiederum Ausgleichung der Directionsthätigkeit ist eine dringende Nothwendigkeit für das Gedeihen einer grossen Operubühne und heutigen Tages meist überall eingeführt; so finden wir dasselbe Bild in der Pariser Grossen Oper wieder, wo noch vor dem Kriege Gévaert, der jetzige Director des Conservatoriums in Brüssel, unter Perrin, dem Leiter des Institutes, eine ähnliche Stellung wie Esser unter Dingelstedt einnahm. So konnten nun die Grundlagen zu einer gänzlichen Neugestaltung des artistischen Körpers gelegt werden. Die alten sämmtlich herabgekommenen Elemente im Chore wurden ausgeschieden und mit Pensionen bedacht, andere Mitglieder nur noch vorläufig bis zu einem späteren Ersatze behalten, neue Choristen von anderen Theatern berufen, geprüft und eingereiht, die Gagenverhältnisse ins Gleichgewicht zu ihrem Leistungsvermögen gestellt. Schon bei der Aufführung von »Romeo und Julie« bemerkten wir zu unserer grossen Freude, dass der Chor eine frischere jugendliche Farbe gewonnen hatte; nach einem Zeitraume von kaum zwei Jahren war er vollends nicht wieder zu erkennen und überdies hatte die Direction inzwischen die Gründung eines Chor-Eleven-Institutes bewerkstelligt, wodurch dem Körper fortwährend frische Säfte zugeführt werden, ein tüchtiger, trefflich geschulter Nachwuchs die Oper fernerhin vor bösen Verlegenheiten in Anschung derartiger Mittel schützt.

Es war mithin einem wesentlichen Bedürfnisse abgeholfen.

Doch auch das Repertoire hatte mittlerweile ein besseres Aussehen gewonnen. Zwar das Jahr 1867 verstrich sehr monoton, es brachte ausser der »Iphigenie« nur »Nena Sahib«. Eine weit grössere Rührigkeit dagegen entfaltete die Direction im nächsten Jahre. Es erschienen zunächst mit neuer Inscenirung das Ballet »Robert und Bertram«, Weber's »Oberon«, Mozart's »Hochzeit des Figaro« mit dem ersten Debut des Fräulein Ehnn als Cherubin, und am 5. Februar die Novität »Romeo und Julie« von Gounod unter persönlicher Leitung des Componisten, der auf Dingelstedt's Einladung nach Wien gekommen war. Gounod wäre übrigens beinahe um die Frucht seiner Reise, den glänzenden Triumph, den er bei dieser Gelegenheit feierte, gekommen. Frl. v. Murska war die Rolle der Julie zugefallen; wenige Tage vor der Aufführung wurde die Primadonna plötzlich unwohl und es stand zu befürchten, dass die Vorstellung sich verzögern würde. Gounod, dem die Zeit kurz zugemessen war, beeilte sich, Frl. Ehnn die Partie rasch einzustudiren. Die Folge davon war, dass Frl. v. Murska auf diese Nachricht rasch und unter Thränen gesund wurde und die Folge dieser Genesung, dass Fräul. Ehnn jetzt schlechterdings Fräul. v. Murska nicht weichen wollte. Ein Dementkrieg drohte auszubrechen und nur mit vieler Mühe gelang es den beiden neutralen Mächten, Gounod und Dingelstedt, einen glücklichen Ausgleich zu bewirken. Frl. Ehnn gab nach und Frl. v. Murska behielt die Ehre, die Rolle zu schaffen, wie es in der Theatersprache heisst.

Nach »Romeo und Julie« kam neu einstudirt die »Favoritin«, dann eine zweite Novität, das Ballet »Liebesabenteuer im Blumenreich« von Despiaces, ein sehr dürftiges Werk, das bald verschwand; am 15. April erschien neu einstudirt die »Jüdin« mit dem Gastspiele Sontheim's; am 22. Mai neu einstudirt und scenirt der »Postillon von Lonjumeau«; im August mit dem Gastspiele der Salvioni das Ballet »Der verliebte Teufel«; ferner neu einstudirt und mit frischer Scenirung »Lohengrin« mit Niemann in der Titelrolle. Der October führte als Novität »Mignon« vor, der December das Ballet »Sprühfeuer« und mit neuer Scenirung »Gute Nacht Herr Pantalon« von Grisar; der December endlich brachte den »Tannhäuser« neu scenirt und mit Niemann in der Hauptpartie. Das Jahr zählte demnach zehn neu scenirte und neu einstudirte Werke und vier Novitäten. Weniger ergiebig war das Jahr 1869 im alten Hause, es beschränkte sich auf eine Novität: »Das Landhaus in Meudon«, welche noch unter Salvi's Direction angenommen war, und nur als neue Scenirungen auf: »Josef und seine Brüder« und die »Euryanthe«. Allein schon am 25. Mai erfolgte die Eröffnung des neuen Hauses und die Uebersiedlung der Oper dahin; in diesen Räumen setzte sich das Repertoire unter anderen Bedingungen fort und fällt mithin in eine neue Periode.

Digitized by Google

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **Breslau.** (Schluss.) Am 17. Dec. v. J. fand auch bei uns eine solenne Beethovenfeier statt, zu welcher sich der Orchesterverein und die Singakademie vereinigt hatten. *Kyrie*, *Gloria* und *Benedictus* aus der *Missa solemnis* bildeten den vocalen Theil, die neunte Symphonie unter Dr. Damrosch's Leitung den instrumentalen. Einen unangenehmen Eindruck, weil zu tendenziös von Seiten des Herrn Dr. Damrosch, der hier ein eifriger Verfechter der neuen Richtung war, machte die auf dem Programme abgedruckte Wagner'sche Erklärung der neunten Symphonie. Man merkte die Absicht und musste nothwendig verstimmt werden trotz der erhabenen Feier. Wir hoffen, dass unter Berch. Scholz nun folgender Leitung unsere Musikzustände von dieser Bahn abgelenkt werden. — Herr Cantor Thoma brachte noch am Weihnachtsabend-Concert in der St. Elisabethkirche zu Stande, das aus Solo- und Chorgesängen, und aus Orgelvorträgen bestand. Das Programm lautete: Präludium von Fischer, Choral von Eccard, »Adoramus« von Perti, Recitativ und Arie für Sopran aus »Moses« von Thoma, Präludium und Fuge A-moll von Bach, Arie für Tenor aus »Paulus« von Mendelssohn, Motette von M. Hauptmann, *»Pater noster«* von Meyerbeer, *»Ave Maria«* von Gounod, Terzett von Thoma, der 42. Psalm für Tenor-Solo und Chor von Thoma und Toccata in C-moll für Orgel von Fischer. Die Orgelpiecen wurden alle von Herrn A. Fischer, die Chorgesänge von dem Kirchenchore zu St. Elisabeth unter Thoma's Leitung vorgetragen. Als Solisten wirkten mit: Fräul. v. Carlsa (in *»Ave Maria«* und der Arie aus »Moses«), Frl. Hinchs (Sopran) und Lüstner (Alt) und Herr Torrige (Tenor). Am 18. Februar hatte Herr Cantor Thoma mit seinem Vereine auch die Musik zu Goethe's »Faust« von Radziwill zur Aufführung gebracht. Noch zu erwähnen sind die üblichen Aufführungen von der »Matthäus-Passion« von Bach am 30. März (Christus — Herr Krause aus Berlin) und des Oratorium »Der Tod Jesu« von Graun am 7. April in der St. Elisabethkirche. — Am 26. November v. J. gaben Frau Mallinger, Fräul. Meeter und Herr de Swert aus Berlin im Sprungfeldschen Saale und am 1. und 2. d. J. Frl. Aline Lindberg aus Helsingfors, die sich eine Schülerin Carl Tausig's nennt, mit Herrn Friedr. Struss, kgl. preuss. Kammervirtuos im Musikcorps der kgl. Universität ein Concert. In letzterem spielte Frl. Lindberg Toccata von R. Schumann Op. 7, *Marche funèbre* von Chopin und *Rhapsodie hongroise* von Liszt, ferner mit Herrn Struss Sonate für Clavier und Violine von Joh. Seb. Bach und eine von Rubinstein (A-moll). Herr Struss zeigte sich noch in Andante aus Spohr's G-dur-Violinconcerte und den leichten Skizzen des Mendelssohn'schen Violinconcertes als bewährter Virtuos. — Um den Bericht über die verflossene Saison, vom 1. Octbr. bis Ende Juni, zu vervollständigen, möge uns noch eine Uebersicht über die Leistungen unseres Theaters gegönnt sein, das auch unter Director Hock's Leitung sichtlich Fortschritte machte mit dem Repertoire oft genug nicht einverstanden waren. An 445 Abenden kamen im Stadttheater 34 Opern zur Aufführung und zwar: Ad. Adam »Der Postillon von Lonjumeau« (4mal); Auber »Stumme von Portici« (7mal), »Fra Diavolo« (3mal); Beethoven »Fidelio« (6mal) und »Ruinen von Athen«; Bellini »Norma«; Boieldieu »Weisse Dame« (4mal); Donizetti »Lucia von Lammermoor« (8mal), »Favorite«, »Marie oder die Regimentstochter« (3mal), »Don Pasquale«; Flotow »Martha« (3mal), »Stradella«, »Alter Student und alter Horst (3mal); Gounod »Margarethe« (3mal), Halévy »Judin« (4mal); Lortzing »Waffenschmied« (4mal), Méhul »Joseph in Egypten«, Meyerbeer »Robert der Teufel« (8mal), »Hugenotten« (5mal), »Afrikanerin« (3mal); Mozart »Don Juan« (8mal), »Figaro's Hochzeit« (6mal); Offenbach »Orpheus in der Unterwelt« (2mal); Rossini »Barbier von Sevilla« (5mal), »Tell« (5mal); Verdi »Troubadour« (7mal), »Rigoletto«; Wagner »Lohengrin« (12mal), »Tannhäuser« (4mal); Weber »Freischütz« (8mal). Als Gäste traten in den genannten Opern auf: Herr Adams, Herr Duzens, Frl. Lolla Manschinger vom deutschen Theater zu Amsterdam, Frl. Schröder (Elsa), Frl. Grohmann, Frl. v. Carlsa, Frl. Marion, Herr Niemann, Herr Sontheim, Herr Schloch, Herr Grund aus Berlin, Frl. Mila Röder und Herr Lederer von der Berliner Hofoper, Herr Ucko aus Hamburg, Herr Ganzemüller aus Bremen, Frl. Marie Loscher aus Wien, Herr Milder aus Nürnberg und Th. Wachtel. Ausser diesen fanden einige Gastdarstellungen der italienischen Operngesellschaft unter Pollini's Leitung statt, die sich aus den Herren Padilla, Morini, Bossi und der Frau Desirée Artôt constituirte. Die Aufführung von »Figaro's Hochzeit« am 13. Juni wurde durch das traurige Unglück, das unser Stadttheater abermals betroffen, unterbrochen. Wann es Breslau möglich wird, ein neues Haus der Kunst sich zu bauen, ist vorerst noch gar nicht abzusehen. Wollen wir hoffen, dass es der Stadt bald gelingen wird und vor Allem dem thätigen Dirigenten den erlittenen schweren Verlust sich zu ersetzen.

* **Ofen.** Das 44. Concert der Sing- und Musik-Akademie fand am 26. d. M. im kleinen Redoutensaale statt und zeigte gegenüber dem vorgehenden einen Fortschritt zum Besseren in Betreff der kunstgemässen Ausführung der Werke, wenn auch noch Manches zu tadeln blieb, so an dem Vortrage der Chöre von Mendelssohn und Schumann's »Komponisten« unter der Leitung des als Chordirigenten ganz strebsamen A. Knahl. Die Ausführung der »Medea«-Ouvertüre von Cherubini und der Haydn'schen Symphonie liessen noch Vieles zu wünschen übrig; überall vermisst man die Einheitlichkeit des Musikkörpers in der Stimmung der Instrumente wie in der Ausführung. Herr Fr. Schmidt trug sehr ansprechend die Kirchenarie für Baryton und Orchesterbegleitung von Volkmann vor, die lebhaft applaudirt wurde. Der Componist derselben war im Concerte selbst anwesend. Die Hymne an »König Stephan« von Mozart für Soli, Chor und Orchester, unter Mitwirkung von Frl. H. Stegmann und M. Rust, und der Herren Fr. Gross und K. Vendlik, beschloss das Concert. — Das Programm des 43. Concertes der Ofner Sing- und Musik-Akademie am 29. März enthielt: 1. »Salve Regina«, gemischter Chor mit Orchester von Moritz Hauptmann; 2. »Brautlied«, Sopran- und Tenor-Solo mit gemischtem Chore, zwei Hörnern und Pianoforte von Adolf Jensen (die Soli vorgetragen durch Frl. Eufrosine Hertell und Herrn Friedrich Gross); 3. »Jupiter-Symphonie« C-dur von A. Mozart; 4. »Die heilige Nacht«, achtstimmiger gemischter Chor mit Alt-Solo und grossem Orchester von Niels W. Gade (das Alt-Solo vorgetragen durch Frau Adele Knahl); 5. »Die Altmachte, Lied von Franz Schubert, für Männerchor und grossen Orchester eingerichtet von Franz Liszt (Tenor-Solo vorgetragen von Hrn. Michael Bogisich).

* **Wien.** Am Carltheater eröffnete am 1. Juli die französische Operetten- und Vaudeville-Gesellschaft des Herrn Maynodier ihr Gastspiel mit Offenbach's »Princesse de Trébizonde«. Ihre Leistungen blieben in musikalischer Beziehung weit hinter denen des deutschen Personals des Carltheaters zurück; die Herren wie Damen sind stimmlos und nichts weniger als musikalisch geschult. Nur in der Darstellung sind sie fesselnder. Den grössten Beifall erntete Madame Maix-Ferrare. — In nächster Concertsaison wird Herr Director Hellmesberger den ersten Satz eines unvollendeten Violin-Concertes von Beethoven veröffentlichen und vortragen. Das Manuscript dieses Werkes befindet sich im Archive der Gesellschaft der Musikfreunde.

* **Wien.** Herr Proch hat seine Entlehnung von der Stellung als Kapellmeister am Hofburgtheater vom 1. Sept. ab nachgesucht. Er glaubt in dieser Stellung nicht den seinen Intentionen entsprechenden künstlerischen Wirkungskreis zu finden, nachdem seine Anträge wegen Vermehrung des Orchester-Personals, Erhöhung der Gagen desselben — nicht berücksichtigt worden sind. — Herr Dr. Förster tritt vom 1. October ab bei dem Conservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde als Professor für den mündlichen Vortrag ein.

* **Der musikalische Sachverständigen-Verein** für das Königreich **Sachsen**, in Gemässheit des Bundesgesetzes, betreffend das Urheberrecht an Schriftwerken u. s. w. vom 11. Juni 1870 ist aus folgenden Herren zusammengesetzt: Advocat Dr. Hermann Theobald Petschke, Vorsitzender, Kapellmeister Karl Reinecke, Stellvertreter des Vorsitzenden, Concertmeister Ferdinand David, Stadtdirektor Raymund Hartel, Alfred Dörffel, Advocat Dr. Adolf Emil Wendler und Dr. Oscar Paul; zu deren Stellvertreter sind ernannt: Professor Ernst Friedrich Richter, Bernhard Klemm, Prof. Karl Riedel, sämmtlich in Leipzig.

Vermischte literarische Mittheilungen.

Herr Edwin Tross macht in der Augsburger Allgemeinen Zeitung auf ein »Börsenblatt« für den deutschen Buchhandel (Nr. 143) darauf aufmerksam, dass das als Signatur „4“ zu dem »Liber selectarum cantionum quas vulgo mutetas appellant (a Lud. Senfelio, Augustan Vindelicorum 1520, Sigism. Grimmus et Marcus Wirsungus)« gehörige Blatt für die Geschichte der Holzschneidekunst im Allgemeinen und besonders für die Kunstgeschichte Augsburgs im 16. Jahrhundert von grosser Wichtigkeit sei. »Es ist das mit Ornamenten umgebene Wappen des Cardinals Lang von Wellenburg, Erzbischofs von Salzburg, 1470 Millim. hoch und 925 Millim. breit und in acht Farben gedruckt, ein solcher Holzschnitt war den Augsburg-Malern bis jetzt nicht bekannt geworden. Die Farben, die zum Druck verwendet wurden, sind: Roth, Schwarz, Gold, Hellgrau, Dunkelgrau, Oliven-Grün, Blau und Fleischfarbe, selbst die Schatten sind in das Bild, des den Eindruck einer schönen Glasmalerei macht, hinein gedruckt. Die Ausführung dieses Farbendruckes ist über allen Begriff schön und genau, die Zeichnung, nach welchem er gefertigt ist, wenn nicht von Hans Burgkmair, doch von einem ihm verwandten Künstler.« Herr Tross entdeckte ein solches Exemplar dieses Blattes in »Rind, Metropolis Salisburgensis« (Fol. 1538) der Biographie des Cardinals Lang gegenüber, wo es aber nicht hineinhört.

Digitized by Google

ANZEIGER.

[441] Soeben erschien in meinem Verlage

Reisebilder.

Zehn Stücke für Pianoforte zu vier Händen

von

Joachim Raff.

Op. 160.

Heft I. 1 1/3 Thlr. Heft II. 1 1/6 Thlr. Heft III. 1 1/4 Thlr.

Leipzig, Juli 1874.

C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung.
R. Linnemann.

---

[442] Im Verlage von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur erschienen soeben:

L. van Beethoven.

Sieben Bagatellen.

Op. 33.

Für Pianoforte zu vier Händen

bearbeitet von

Rud. Barth.

Pr. 1 Thlr.

Zwei leichte Sonatinen.

Op. 49.

Für Pianoforte und Violine bearbeitet von *Rud. Barth*. Nr. 1. 2. à 22 1/2 Ngr.

Für Pianoforte und Violoncell bearbeitet von demselben. Nr. 1. 2. à 22 1/2 Ngr.

Als Trios für Pianoforte, Violine und Violoncell bearbeitet von demselben à 1 Thlr.

JOS. HAYDN.

Ouverture

für Orchester.

(Revidirt von **Franz Wüllner.**)

Partitur	Stimmen
Preis 15 Ngr.	Preis 1 Thaler.

Vierhändiger Clavierauszug von Bernh. Scholz.

Pr. 15 Ngr.

Rud. Barth.

Vier Märsche

für Pianoforte zu vier Händen

Op. 3.

Pr. 1 Thlr.

---

[443] Verlag von **F. E. C. Leuckart** in Leipzig.

Soeben erschien

F. A. Michaelis'

praktische Violinschule

gänzlich umgearbeitet und herausgegeben

von

G. Wichtl.

Sechste, sehr vermehrte Auflage. Geheftet.

Subscriptionspreis 1 Thlr.

Die sehr bedeutende Vermehrung des Uebungsstoffes (für die zweite und dritte Lage) wird sicher dazu beitragen, dieser in Musikschulen und Schullehrer-Seminarien vielfach eingeführten, in jeder Hinsicht empfehlenswerthen Violinschule neue Freunde zu erwerben, umsomehr als der billige Subscriptionspreis unverändert geblieben.

---

[444] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

SONATE

für Pianoforte zu vier Händen

von

ALBERT DIETRICH.

Op. 19.

Pr. 1 Thlr. 10 Ngr.

SINFONIE

(D moll)

für grosses Orchester

von

Albert Dietrich.

Op. 20.

Partitur 5 Thlr. 25 Ngr. Orchesterstimmen 8 Thlr. 15 Ngr.
Clavierauszug zu 4 Händen 2 Thlr. 20 Ngr.

---

[445] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

SALAMIS

Siegesgesang der Griechen

von Hermann Lingg

für

Männerchor und Orchester

componirt von

Friedr. Gernsheim.

Op. 10.

Partitur	1 Thlr. 25 Ngr.
Clavier-Auszug und Chorstimmen	1 - 25 -
Chorstimmen einzeln à	— 2½ -

Orchesterstimmen sind von mir in Abschrift zu beziehen.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Marienstrasse 15.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Leipzig, 19. Juli 1871. Nr. 29. VI. Jahrgang.

Inhalt: Händelfest in London. I. — Anzeigen und Beurtheilungen (Compositionen für Orgel [t. Elie M. Feigerl, Fantaisie Alpestre]). — Von Dingelstedt bis Herbeck. (Ein Rückblick auf die Oper in Wien.) III. — Berichte, Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Händelfest in London.*)

(Dr. Franz Gehring.)

I.

London, 20. Juni. Zu derselben Zeit, als unsere Truppen ihren Siegeseinzug in Berlin hielten, hörte ich hier das »Dettinger Tedeum« von Händel, dem vorauf gingen das »Hallelujah« und »Amen« aus dem »Messias« — diese Stücke machten den Beginn des grossen vierten Händelfestes im Krystallpallaste: es war die grosse Generalprobe am Freitag, den 16. Juni, welche das Fest einleitete. Ich hatte mir unter einer Generalprobe etwas Aehnliches vorgestellt, wie es uns unter diesem Titel bei den niederrheinischen Musikfesten geboten wird. Wie sehr hatte ich mich darin getäuscht: es war allerdings eine Generalprobe von colossalen Dimensionen, in der die gewaltigen Klänge Händel's dieses Mal durch viertausend und mehr Personen erschallen sollten; aber es war keine Probe der Chöre und des Orchesters, sondern eine grossartige Aufführung, durch welche man dem Publikum, das nahezu an 20,000 Köpfe stark hierbei versammelt war, zeigen zu wollen schien, wie ausgezeichnet die Vorübungen der einzelnen Vereine gewesen waren, welche unter dem Schutze der »Sacred harmonic society« und ihrer vortrefflichen Leiter diesen Lobgesang auf Händel unternehmen. Es erfüllte mich unter den ersten gewaltigen Klängen des »Hallelujah«, während dessen ich dem Orchesterraume sehr ferne stand, ein Gefühl der Wonne und Freude, für welches ich keinen Massstab anzugeben weiss, und die grosse Tonmasse hörte sich in der Entfernung so abgerundet an, (wenngleich ihr die physische Gewalt fehlte, welche ich gestern bei der Aufführung des »Messias« kennen gelernt habe,) dass die Wirkung eine ungeahnte war: Das Gesetzmässige, das ewig Gesetzmässige solcher Kunstwerke erschien mir dabei in einer Reinheit und Klarheit, welche ich nicht vergessen werde. Doch beschlich mich auch ein unheimliches Gefühl, wie ich daran dachte, dass eine fremde Nation es verstanden hat, einen solchen Titanengeist wie den Händel's an sich zu fesseln, und nicht nur bei seinen Lebzeiten, sondern auch jetzt noch. Dieses unheimliche Gefühl ist berechtigt, denn es entsteht aus dem Gedanken, dass fremde Nationen aus uns heraus die besten Kräfte zu ziehen einst vermochten, solche Kräfte, wie einen Händel, den die Welt vielleicht nie wieder sieht. Aber es entsteht jenes Gefühl noch aus dem Gedanken, dass wir bei uns zu Hause keine Idee haben von der Popularität, welche Händel in England geniesst, geschweige denn dass wir von ihm fühlen, er sei bei uns heimisch. Die Engländer sind zu preisen, dass unser grosser Landsmann heute bei ihnen in Wahrheit populär ist. Sie haben von ihm im Laufe der Zeiten sicher grosse Vortheile gezogen für ihre politische und intellectuelle Entwicklung: der Einfluss auf die erstere hat sich namentlich geltend gemacht zu Händel's Lebzeiten. Wenn man die Journale und Tagesblätter jener Zeiten liest, so muss man staunen über die Wichtigkeit alles dessen, was mit Händel zusammenhing. All' das wurde als wirkliche affaires d'état von den Engländern behandelt. Ich komme auf diesen Ausdruck, weil mir einfällt, dass Hektor Berlioz seligen Angedenkens den Deutschen vorgeworfen hat, sie behandelten die Musik »comme affaires d'état«: es fehlte damals nur das »leurs« zwischen comme und affaires, und die Ironie würde vollständig gewesen sein, nämlich vollkommen zutreffend, während der so vergötterte Hektor entschieden etwas Anderes gemeint hat: er wollte nämlich die Wichtigkeit taxiren, mit welcher die Deutschen über seine und seiner Freunde Bestrebungen urtheilten. Er irrte sicher im Punkte der damaligen wirklichen affaires d'état, auch wahrscheinlich im Punkte der wirklichen Musik. Noch nach ihm äusserte ein von mir oft genug vertheidigter Biographist, dass die Deutschen augenblicklich (1863) gar nicht wüssten, was sie in der Musik wollten: bei welcher Gelegenheit das geschah, und wer es that, ist gleichgültig, da wir wohl jetzt wissen, was wir sowohl in der Musik wollen wie in der Politik.

Wir schauen meistens auf die Engländer herab, wenn von ihren musikalischen Bestrebungen die Rede ist: wir sollten das nicht thun, denn erstens sind uns die betreffenden Verhältnisse, wie sie in England sind, viel zu wenig bekannt, und das Urtheil darüber setzt sich meistens zusammen aus den musikalischen oder unmusikalischen Versuchen, welche wir von den Engländern auf dem Continent hören; zweitens, und das ist viel schlimmer, verletzten wir die Dankbarkeit gegen diese Nation; ich wage kühn zu behaupten, und Jeder der die Geschichte jener Zeiten genau kennt, wird mir Recht geben: Händel wäre nie das geworden, was er uns ist und den Menschen alle Zeiten sein wird, wenn er nicht in England eine Heimath gefunden hätte, in der er allerdings mitunter und wohl sogar den grössten Theil seines Lebens hindurch nicht auf Rosen gebettet war. Hier haben ihn aber die Verhältnisse gezwungen, mit starker Hand neue Wege zu bahnen. Wie oft sah er sich um Vermögen und — Ehre gebracht, und doch rastete er nicht, stets von Neuem andere Versuche anzustellen, wodurch er seiner Kunst festen Halt zu geben gedachte. Gerade

*) Auch in der Elberfelder Zeitung 1871 Nr. 171, 174, 176.

Digitized by Google

in einem solchen Momente, wo es für ihn hiess: »Sein oder Nichtsein«, ist das Werk entstanden, welches in England und auch bei uns das am meisten populäre geworden ist, der »Messias«.

Dass der »Messias« bei einem Händelfeste nicht fehlen kann, versteht sich von selbst; so schwer auch sonst die Wahl unter den vielen herrlichen Werken des Meisters werden mag, die Wahl des »Messias« bedarf kaum einer Besprechung. Ich erinnere mich freilich noch des Märchens, das bei uns vor noch nicht langer Zeit immer wieder erzählt wurde, Händel habe den »Messias« aus Stücken seiner italienischen Opern zusammengesetzt. Dieses Märchen hat bei uns zur Folge gehabt, dass der »Messias« nicht nach seinem wahren Werthe geschätzt wurde, indem man darüber vergass, die ausserordentlichen Schönheiten dieses Werkes unbefangen aufzunehmen. Die Schnelligkeit, mit welcher Händel dieses »sacred oratorio« componirt hat, ist verständlich; er hat es begonnen am 22. August 1741 und beendigt am 12. September desselben Jahres. Wenn es auch sonst bekannt ist, wie schnell Händel niederschrieb, so übertrifft diese Schlagfertigkeit der Leistung doch Alles. Die Königin von England hatte in grosser Liberalität der Verwaltung des Industria-Palastes die Autographen von »Israel in Egypten«, »Josua« und »Salomon« für die Dauer des Händel-Festes zur Verfügung gestellt. Neben diesen hatte man ein photo-lithographisches Facsimile des »Messias« zur Ansicht ausgestellt, woraus man ersehen kann, dass die Handschrift trotz der grossen Eile eine vollkommen sichere und feste ist. Händel soll das Werk bei seinem Freunde Charles Jennens in dessen Hause Gospall Hall in Leicestershire componirt haben: Der Text ist von beiden Freunden gemeinsam den Worten der heiligen Schrift entnommen. Für Irland, wohin Händel auf Einladung des Lord-Lieutenants zu reisen gedachte, war das Werk bestimmt. Dort ist es auch am 13. April 1742 in Dublin zuerst aufgeführt worden. Die ganze Einnahme überliess Händel wohlthätigen Gesellschaften.

Einer der Londoner Reporters für das hiesige Fest bemerkt richtig, nachdem er die Anzahl der Theilnehmer unter den Sängern, welche von Auswärts gekommen, auf 593 ermittelt hat, also etwa einem Siebentel aller Mitwirkenden entsprechend, dass keine einzige Stadt Irlands vertreten sei, und bedauert, dass dadurch dem Feste etwas entgangen sei; den Grund weiss er nicht anzugeben, obgleich drüben in Irland die Gesangvereine ebenso blühen, wie in England. Ueberhaupt beklagt er sich über die geringe Theilnahme von der Provinz her, indem er hinzufügt, es sei ja selbstverständlich, dass London auch noch eine grössere Sängerzahl zu liefern im Stande sei, als dieses Mal. Die Theilnahme vom Lande her mache aber gerade das Fest zu einem nationalen. Dass Irland, welches der Humanität Händel's so viel zu verdanken hat, ganz ausgeblieben ist, bleibt ein Räthsel.

Dirigent des Festes ist, wie bei allen bisherigen Festen dieser Art 1857, 59, 62, 65, 68 (seit 1862 beschloss man alle drei Jahre das Fest zu feiern), Sir Michael Costa, ein Dirigent, ausgestattet mit der hervorragenden Sicherheit, welche nöthig ist, um eine solche Menge zu leiten. Er ist auch der ständige Leiter der Sacred Harmonic Society in London, unter deren Schutze diese Feste stattfinden. Dem Winke Costa's folgte die grosse Schaar auf die kleinste Bewegung hin: namentlich waren die Nüancirungen in der Stärke (meine Landsleute werden darüber staunen) so präcis ausgeführt, wie der feinfühlende Maestro sie wünschte, und das will viel heissen bei einer so gewaltigen Masse. Imposant bleibt immer die Quantität des Tones auch im leisesten Pianissimo. Es hängt das damit zusammen, dass die Entfernungen den Luftwellen gestatten, in einer regelmässigeren, von unmusikalischen Geräuschen freieren Weise zur Ausbreitung zu gelangen — derselbe Grund, weswegen auch schon bei den ersten Takten der Generalprobe von der Schönheit des Tones so frappirt war.

Das Orchester und die Sängerbühne baut sich amphitheatralisch in dem vorspringenden östlichen Theile des grossen Transeptes im Krystallpalaste auf. Man hatte früher den mittleren Transept durch Schirme gegen die anderen Theile des Palastes abgegrenzt; dadurch entstanden Echos, und ein grosser Theil des Tones wurde nach den oberen Theilen, nach der Decke zu geworfen. Dieses Mal hat man die Sängerbühne mit einem Dache von dichtem Stoffe umgeben, und die Probe zeigte das Gelingen dieses Versuches, worüber man freilich immer erst ein Urtheil haben kann, wenn die grosse Menge der Sänger beieinander ist — nun, der Versuch ist vollkommen gelungen, die Tonmasse der Sänger gelangte vollständig concentrirt zum Publikum; ich sass an verschiedenen Stellen in der Probe und der Aufführung vom Montag den 19. Juni einmal sehr nahe, dann entfernter; Freunde von mir noch weiter ab nach beiden Seiten und nach Westen hin — Alle stimmten wir überein in dem Urtheile, dass die Tonmasse deutlich und vollkommen schön vom stärksten *forte* herab bis zum leisesten *pianissimo* zur Geltung kam. Wir pflegen in Deutschland solche Massenbestrebungen mit mitleidigem Lächeln zu besprechen. Schon in der Probe bin ich ganz anderer Ansicht geworden — die Chöre vom letzten Musikfeste vor drei Wochen hatte ich noch gut im Gedächtniss — dazu wurde in der Probe gerade auch der Einleitungschor aus »Josua« gemacht, über dessen Ausführung ich weitläufiger mich jüngst ausgesprochen habe. Der Vergleich lag also sehr nahe: ich muss gestehen, dass ich eine derartige Gewalt der Musik noch nicht kennen gelernt habe, wie ich sie hier erfahren, dabei Alles vollkommen deutlich und so exact, dass sich meine Landsleute ein Muster daran nehmen könnten: die Chorcoloraturen wundervoll, und überall merkt man die grosse Hingabe an die Sache. Es ist dies nicht nur mit dem in den kleinsten Orten Englands populären »Messias« der Fall, nein auch mit »Israel« und mit »Salomo«, die Doppelchöre aus diesen beiden Oratorien, welche in der Generalprobe versucht wurden, gingen wunderbar. Ich habe dabei zum ersten Male erfahren, wie ein Doppelchor durch die Aufstellung und den damit verbundenen Contrast wirken kann. Die Doppelchöre waren einander gegenübergestehend. Ein einfacher Chor aus »*Allegro e Pensieroso*« zeigte die Lenksamkeit dieser gewaltigen Massen, die »wie ein Manne standen. Auch die Solisten boten in der Probe schon vorzügliche Leistungen, die Damen Tietjens und Sinico als Soprane, Trebelli und Patey als Alti, die Herren Vernon Rigby, Kerr Gedge und Cummings als Tenoristen, Santley und Agnesi als Bassisten. Inmitten des grossen Sängerraumes, in welchem auf 24 Stufensitzen etwa 4000 Sänger Platz haben (unter ihnen ist in dem Orchester Raum für ungefähr 450 Instrumentalisten; der grösste Durchmesser des Amphitheaters beträgt 408 Fuss) steht eine Orgel von Gray und Davison, welche 4598 Pfeifen haben soll. Auch ihre Bekanntschaft machte man in der Probe durch die Herren Coward und Best, von denen der Letztere das Gdur-Orgelconcert von Händel mit Benutzung der mannigfaltigen Register ausgezeichnet vortrug, worüber ich zu seiner Zeit sprechen werde.

Der erste Festtag (der 19. Juni) brachte den »Messias«. Die Aufführungen beginnen um 2 Uhr Nachmittags; es hatten sich etwa 22,000 Personen zu dem »Messias« eingefunden. In einer der königlichen Logen strahlte von Gold und Edelstein der Nawab Nizam von Bengalen mit seinem Gefolge, und unter dem Publikum will man den Premier von England gesehen haben. Pünktlich um 2 Uhr erschien unter grossem Beifall Costa; die Versammlung erhob sich, um stehend das »*God save the queen*« zu singen oder vielmehr anzuhören, wobei in dem Sologesange Alt und Sopran abwechselten und schon damit

Digitized by Google

eine Probe ihrer vortrefflichen Schule ablegten. Darauf begann das Oratorium, meistens mit der von Mozart hinzugefügten Instrumentation ausgestattet, welche bei aller Hochachtung vor dem grossen Meister nicht immer zu billigen ist. Das Festorchester ist ganz vorzüglich; seine Aufstellung war etwas anders, als bei uns üblich, indem einige Bässe und Celli dem Dirigentenpulte sehr nahe waren; der Klang und das Zusammenspiel vortrefflich, die Blasinstrumente in hoher Vollendung, namentlich die Hoboen. Die Trompete des Herrn Harper aus London bewies uns, dass die Kunst dieses Instrumentes, welches zu Händel's Zeiten mit grosser Vollkommenheit behandelt wurde, doch noch nicht verloren ist: sein Ton ist von einer Milde und Süsse, wie ich sie bei diesem Instrumente für kaum möglich gehalten hatte.

Nach der herrlichen Einleitung, in welcher das Orchester schon seine ganze Pracht entfalten konnte, besonders in dem Fugato, sang Herr Vernon Rigby das Tenorsolo »Tröstet Zion« in zarter Stimmung; er zeigte eine vortreffliche Schule in seinen Coloraturen. Das Orchester begleitete hier, wie in allen Soli, ausserordentlich discret, so dass die Sänger, welche schon genug mit dem grossen Raume zu kämpfen hatten, wesentlich dadurch unterstützt wurden. So schön der Gesang des Herrn Rigby war, erwartete ich doch mit Sehnsucht den Eintritt des Chores, um von Neuem die herrliche Kraft desselben kennen zu lernen. Der erste Chor fängt mit einem kurzen Tenorsolo an, wie es Händel häufig liebt, das Hauptmotiv zuerst einer Stimme zu geben und dann die anderen darauf aufzubauen. Drei Themen bauen sich so auf einander auf; sie werden gegen das Ende zusammengeführt bei der Stelle »denn Gott ist es, der es verheissen hat«. Herr Santley, welcher die ganze Bassparthie des Oratorium sang, trug das Recitativ der folgenden Arie declamatorisch schön vor, während die Arie, welche von Händel ebenfalls für Bass geschrieben ist, der Frau Trebelli Bettini übergeben war, die ebenfalls trotz aller Schönheit ihres Gesanges nicht viel daraus machen konnte, weil dazu männliche Kraft gehört, um auszusprechen: »Wer wird bestehen, wenn er erscheint«. In dem folgenden Chore »Geheiligt bringt ihm Preis das Volk des Bundes« zeigte sich die hohe Schulung des Chores in Bezug auf die klaren Coloraturen. Die Arie »O du, die Wonne verkündet in Zion« mit dem daran sich schliessenden Chore sang Frau Trebelli; die Steigerung der »frohen Botschaft« durch den Chor wirkte besonders schön. Nach der von Herrn Santley gesungenen, in unheimlich dunkeler (von Mozart noch gesteigerter) Tonmalerei dargestellten Arie »Das Volk, das im Dunkein wandelt« kam die schönste Leistung des ersten Theiles: »Es ist uns ein Kind geboren«, indem der Chor zur vollständigen Geltung in jeder Beziehung gelangte; ich gestehe, dass ich den Chor noch nie so gut gesungen hörte. Die Gegensätze der Lobpreisung und des freudigen Ausdruckes »Es ist uns ein Kind geboren« gelangen wunderbar, ebenso in dem Chore »Ehre sei Gott in der Höhe«, worauf Mme. Lemmens Sherrington, die noch bei uns (seit 1868 in Köln) in gutem Andenken steht, die Sopranarie herrlich vortrug. Der Schlusschor des ersten Theiles, mit welchem die Prophezeiungen abschliessen, gelang gleichfalls ausgezeichnet.

Leidenschaftlich inbrünstig beginnt der zweite Theil aus dem Chore »Sieh, das ist Gottes Lamm«, worauf die Arie (welche die meiste Popularität hat) »Er ward verschmähet« folgt, welche Mme. Patey ganz vortrefflich wiedergab. In dem zweiten Theile dieser Arie waren uns neu die plötzlichen Fortestellen, welche wir nicht billigen können. Es folgt dann eine Reihe von Chören, in denen die Contraste sich so häufen, dass ich ihnen mit Worten keinen Ausdruck zu geben weiss. Herr Kerr Gedge sang das dazwischen fallende Tenorsolo: »Und Alle, die ihn sahen«. An Stelle des Herrn Sims Rives, des bedeutendsten englischen Oratoriensängers, welcher schon 1857 beim Händelfeste mitgewirkt hatte, leider wegen Heiserkeit seine Mitwirkung hatte sistiren müssen, sang Herr Rigby unter argem Gewitterregen die Soli: »Die Schmach bricht ihm das Herze. Der Regen wurde so arg, dass Herr Costa für einige Minuten pausiren musste. Dafür wirkte wieder recht erhebend und ermuthigend der Chor: »Hoch thut euch auf«. Leider blieb der Chor: »Der Herr gab das Wort fort, er gehört entschieden zur Verbindung mit dem folgenden. »Wie lieblich ist der Boten Schritt«. Frl. Tietjens zeichnete sich hierin sowohl wie nachher in »Ich weiss, dass mein Erlöser lebt« aus, sie producirte darin die Solo-Leistungen. Frl. Tietjens hat gewisse Töne von so hervorragender Schönheit, dass sie stets von Neuem frappirt. Dabei ist die grosse Stimme im Stande, selbst einen solchen Raum, wie deu Krystallpalast, vollständig auszufüllen; es mag das wohl nur zum grossen Theile an der hohen Vollendung ihrer Gesangskunst liegen. Die Einsätze in den höchsten Lagen sind von einer Schönheit und einem Zauber, welche die hervorragende Künstlerin documentiren. Hrn. Santley's »Warum entbrennen die Heiden« zeigte von Neuem den massvollen Sänger; ich denke mit Schrecken an die analoge Leistung deutscher Sänger, welche darin nicht genug zu schreien wissen, um dem Texte desto gerechter zu werden. Zum »Hallelujah« erhob sich die zahlreiche Zuhörerschaft und hörte daseibe mit Ehrfurcht an: kommen wir in Deutschland auch einmal dahin? Wie ich schon erzählte, sang Frl. Tietjens die Arie »Ich weiss, dass mein Erlöser lebt«, sehr gut. Doch die Wirkungen sollten sich noch steigern; das Soloquartett mit den darauf folgenden Chören »wie durch einen der Tod« und dann einen Ton tiefer »Und wie durch Adam Alle sterben« wirkte erhaben — dann die Arie »Sie schallt die Posaune« in der Händel'schen Originalfassung mit obligater Trompete, von Herrn Harper gebiasen und Herrn Santley sehr würdig vorgetragen, und der grossartige Schlusschor »Würdig ist das Lamm« mit dem folgenden »Amen« wirkten noch immer steigernd auf die Aufmerksamkeit des so zahlreichen Publikums, das reichlichen Beifall zu spenden nicht müde wurde. Auch die Orgel nahm an dem Ganzen sehr hervorragenden Antheil — sie unterstützte mitunter den Chor wesentlich. Herr Coward aus Liverpool spielte sie.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Compositionen für Orgel.

1. A Monsieur Charles De Budé. **Fantaisie Alpestre** pour l'Orgue, Harmonium et Piano par **Elle M. Feigerl,** Membre honoraire du Conservatoire [sic!] de Genève. Pr. 1 Fl. 25 kr. Pressburg, Wien, Pest, F. J. Schindler's Verlag. (F. J. S. 60.) Fol. 9 Seiten.

Der äussere Titel dieser Composition nennt drei Instrumente, für welche sie bestimmt ist: *l'Orgue, Harmonium et Piano;* auch am Kopfe der ersten Seite stehen dieselben drei Namen mit dem einzigen Unterschiede, dass die beiden ersten durch kein Komma getrennt sind und dass das erste Wort mit *g* statt mit *g* geschrieben ist: *Iorque Harmonium et Piano.* Wenn es schon hiernach zweifelhaft erscheinen möchte, ob nicht am Ende *Iorque Harmonium* blos ein Instrument bedeuten solle, so wird dieser Zweifel einerseits zur Gewissheit, wenn man die Noten selbst betrachtet. Diese sind auf drei Doppelsystemen übereinander geschrieben, von denen das oberste mit der Bezeichnung: *Physharmonika,* das mittlere mit: *Orque Harmonium d'Alexandre à 16 ou 20 Registres,* das dritte mit: *Piano* versehen ist. Danach wäre allerdings *l'orque Harmonium* ein einziges Instrument, und wäre somit das Stück blos für zwei Instrumente bestimmt. Andererseits lässt das Vorhandensein von drei Doppelsystemen doch wieder auf drei

Digitized by Google

Instrumente schliessen. Ja wohl, wenn nur nicht *Physharmonika* genau dasselbe zu spielen hätte, wie *l'Orgue Harmonium d'Alexandre*, mit der einzigen Ausnahme, dass an zwei oder drei Stellen letzteres Instrument eine Octave höher als ersteres spielen soll und dass anstatt der bei den *Physharmonika*-Noten gesetzten bekannten dynamischen Zeichen *f, p, cresc.* etc. bei *Orque Harmonium* verschiedene Buchstaben, Zahlen und Zeichen stehen, die sich wahrscheinlich auf die 16 ou 20 *Registres* beziehen. Wenn es demnach unklar bleibt, ob Herrn Feigerl's Composition für zwei oder für drei und für welche Instrumente sie eigentlich bestimmt ist, so wollen wir uns auch nicht weiter den Kopf darüber zerbrechen, ob die doppelte Wiedergabe ein und derselben Noten in der That nothwendig war, oder ob sie blos aus einer Freude an der Papierverschwendung resultirt, zu welcher Herr Feigerl zu neigen scheint, denn sonst würde er unzweifelhaft unterlassen haben, ein Stück zu Papier zu bringen, das bei einer Länge von neun grossen Quartseiten von einer so wahrhaft erschreckenden Leere und Gedankenlosigkeit ist, wie das vorliegende. In der Hauptsache stellt es einen sogenannten »Kuhreigens dar, der aus drei Theilen besteht, der erste und letzte in Des-dur, der Mittelsatz in Cis-moll. Viel *Des*, *Ges* und *As*, viel Pedal, viel Geklingel und Passagenwerk, auch der übliche ferne Donner (*trem.*, natürlich im Cis moll-Satze), aber die Gedanken so sparsam wie die Nachtigallen bei uns im Winter, das ist der Charakter dieser Composition des Ehrenmitgliedes des Genfer Conservatoriums. Das Stück ist für empfindsame Damenseelen berechnet, denn es weiss in seinem Verlaufe seine Mittel: das »zarte, feine« Geklingel des Claviers als Gegensatz zu den »weichen, gehaltenen« Klängen des Harmoniums, oder die »schwärmerische, getragene« Melodie des Letzteren im Gegensatze zu den vom Pedale ausgehaltenen »duftigen, süssen« Accorden des Ersteren sehr wohl und geschickt zu steigern, und so mögen denn jene empfindsamen Schönen Herrn Elias Feigerl mit Wonne lauschen; der Referent und unzweifelhaft mit ihm jeder gesunde Geschmack wendet sich mit Widerwillen von dieser süsslichen, weichlichen, so erbärmlich inhaltlosen und armseligen Musik ab.

Von Dingelstedt bis Herbeck.

(Ein Rückblick auf die Oper in Wien.)

Von **E. Schelle.***)

III.

Die Erweiterung des Repertoires durch Novitäten, welche ein höheres Maass von Aufwand an decorativer Ausstattung bedingen, hatte ihre Schwierigkeiten, indem die Eröffnung des neuen Hauses nahe an Sicht stand und für diesen Moment alle Kräfte gespart werden mussten. Die für das alte Kärntnerthor-Theater angefertigten Decorationen liessen sich im neuen Gebäude schon wegen der Raumverhältnisse nicht verwenden, man durfte also in diesem Punkte keine Verschwendung treiben. Opern freilich, wie »Mignon« oder gar »Das Landhaus zu Meudon« machen keine Ansprüche auf brillanten scenischen Effect, sie lassen sich auch mit dürftigen Mitteln leidlich herrichten und verlangen nur eine gute musikalische und schauspielerische Aufführung; allein unter den Neuigkeiten des Jahres 1868 befanden sich nicht weniger als zwei Ballete und eine Oper im grossen Stil: »Romeo und Julie«, deren Wirkung zum grossen Theile auf scenische Prachtentfaltung berechnet ist. Dingelstedt löste seine Aufgabe mit grossem Geschick und bewies dabei eine seltene Routine in der Handhabung der theatralischen Effectmittel; die Vorstellung war in jeglicher Beziehung ein Meisterwerk: »Die neue Direction hat mit dieser Oper ein brillantes Debut abgehalten und durch die geschmackvolle, von künstlerischem Blicke zeugende Inscenesetzung dargethan, dass sich auch in den dürftigen Räumen des Operntheaters etwas Sehens- und Hörens« erthes mitteist Geist und Sachkenntniss herstellen lässt. Sie hat sich schon mit dieser Vorstellung ein grosses Verdienst um Publikum und Institut erworben, und wir sind überzeugt, dass sie in diesem Sinne stets vorgehen werde« — so lautete unser Urtheil über diese Leistung. Leider sollten wir bald die Erfahrung machen, dass sie in diesem Sinne nicht stets vorging.

In Betreff der Quantität hatte das Repertoire einen reichen Zuwachs an Stücken gewonnen, die neue Direction hatte nach dieser Seite hin ihr Möglichstes gethan. Die Berliner Bühne, welche gegenüber der unserigen durch ihre geordneten Zustände im Vortheile war, zählte im Jahre 1868 nur zwei Neuigkeiten, eine Oper, »Die Fabier« von Langert und ein Ballet, »Parasol« von Taglioni, stand also gegen das Kärntnerthor-Theater bedeutend zurück. In Ansehung der Resultate konnte man also unter den bestehenden Verhältnissen numerisch der Thätigkeit des Directors nicht mehr zumuthen, aber man hatte das Recht, im Besonderen bessere Früchte zu erwarten. Wozu bedurfte es denn gerade zweier Ballete, zumal das eine: »Liebesabenteuer im Blumenreiche« nicht einmal die Chancen eines Schatteneerfolges bot — das musste ja die oberflächlichste Prüfung des Werkes zeigen — mithin schon vom Standpunkte der Kasse aus eine unpraktische Wahl war. Nur Ein Umstand konnte sie entschuldigen, wenn nämlich das Ballet von der früheren Direction angenommen und man dadurch zur Aufführung desselben verpflichtet war. Das Publikum hätte diese unglückliche Neuigkeit dem Director gern für eine geschmackvolle Restauration der beliebten »Hugenotten« geschenkt, welche nachgerade einen wahrhaft trostlosen Anblick gewährten.

Ueberdies verdankte unter den neu einstudirten Stücken manches nur dem Zufalle des Gastspieles seine Vorführung, die künstlerischen Bedürfnisse des Institutes waren dabei nicht in Anschlag gebracht worden. So dürfte der »Postillon von Lonjumeau« schwerlich auf den Brettern erschienen sein, hätte nicht Herr Gunz, welcher damals bei uns gastirte, ein grosses Verlangen gezeigt, in der Titelrolle aufzutreten. Was nützte schliesslich jener reiche Zuwachs dem Repertoire, wenn nicht zugleich für eine gehörige Circulation der Stücke gesorgt war. Allein man begnügte sich, gewisse Effectopern zu Gunsten der Kasse auszupressen wie sonst, und liess namentlich das leichtere Genre der Spieloper brachliegen, ebenfalls wie sonst. Wir hatten darauf gezählt, unter dem jetzigen deutschen Director den Namen Schubert's durch eine und die andere Vorstellung der kleinen Oper »Der häusliche Krieg« dem Repertoire einverleibt zu sehen und unsere Rechnung ohne den Wirth gemacht. »Der häusliche Kriege würde vielleicht wenig Anklang gefunden haben, aber hätte immerhin die künstlerischen Intentionen der Direction in einem erfreulicheren Lichte gezeigt, als jenes Ballet, das ja ebenfalls keinen Anklang fand.

Auch in der Verwendung der Kräfte beging Dingelstedt manchen grossen Verstoss; es liefen Klagen ein, dass einzelne Persönlichkeiten mehr als billig in den Vordergrund gestellt, andere in ungebührlicher Weise zurückgesetzt wurden. Das Walten des Directors nöthigte uns, die wir ja nur die Interessen des Publikums und der Kunst im Auge haben dürfen, gegen ihn bei aller Anerkennung seiner Fähigkeiten und Verdienste entschieden Front zu machen. »Der Director der Oper, Herr Hofrath Dingelstedt, hat durch seine bisherigen Schritte zum Behufe der Organisation der Oper seine Befähigung dargethan, dem Institute eine neue Phase zu erschaffen; er hat sich in dieser Beziehung, sowie durch seine glänzenden Debuts mit der Inscenesetzung der »Iphigenie« und des »Romeo« als

*) »Presse« Nr. 163.

Digitized by Google

Regisseur das Vertrauen des Publikums erworben. Wenn wir uns dennoch jetzt in manchen gehegten Hoffnungen getäuscht finden, so mag die Schuld auch an uns selbst liegen. Wir erwarteten allerdings, dass der sachkundige Director neben seinen Novitäten sich auch der Vorstellungen unserer classischen Meister etwas annehmen, wenigstens manche verrottete vormärzliche Traditionen beseitigen würde, wir erwarteten von ihm ebenfalls eine theilweise Regeneration des Repertoires. Niemand, der die Verhältnisse kennt, wird an ihn das Ansinnen stellen, dass er in wenigen Monaten eine Umgestaltung des Opernwesens nach dieser Seite hin zuwege bringen sollte, wir wären mit Wenigem zufrieden gewesen. Ja wir schmeichelten uns noch mit einer anderen Hoffnung, wir rechneten darauf, dass die Wirksamkeit einer so brillanten Capacität, einas so namhaften deutschen Dichters an unserer Konstanstalt dem deutschen Talente wieder einiges Terrain gönnen werde, auf was es doch neben den Franzosen und Italienern Anspruch machen könnte. Leider haben wir alle Ursache zu befürchten, dass wir unsere Rechnung ohne den Wirth gemacht haben. »Es kommt nichts Besseres nache, ist ein landläufiges Wort, das in Oesterreich selten gelogen hat. Nach Cornet kam Eckert, nach Eckert Salvi. Soll man einst im selben Sinne sagen, »dass nach Salvi Dingelstedt gekommen sei?« Zu solchen Verwürfen veranlasste uns damals das Wirken des Directors. Dieser aber rächte sich an uns und brachte im nächsten Jahre in der That eine Oper von einem deutschen Dichter und einem deutschen Componisten: »Das Landheus zu Meudon«.

Die Ergänzung und Vergrösserung des Sängerpersonals war ebenfalls keine leichte Aufgabe, welche Dingelstedt bei seinem Amtsantritte vorfand. Es fehlte der Oper nicht an schönem Material, sie besass ausgezeichnete Kräfte, in Frl. v. Murska sogar die erste deutsche Coloratur-Sängerin zu ihrer Verfügung, allein die Gesellschaft zeigte viele Lücken und bedurfte der Vervollständigung. Auf Frl. v. Murska konnte man für die Dauer nicht mit Sicherheit rechnen; die Coloratur-Sängerin hatte ihr Köpfchen für sich und dann liebelten ihr im Auslande reiche Ernten an Lorbeern und Gold so verführerisch zu. Es war klug, sich allmälig nach einem etwaigen Ersatze umzusehen, um wenigstens die Königin der Nacht in der »Zauberflöte« zu retten. Vor Allem aber fehlte ein Heldentenor, da Herr Zottmayr, ein Geschenk der früheren Direction, für die Anforderungen unserer Bühne nicht ausreichte, und gute Heldentenore gehören heutzutage kaum minder zu den Seltenheiten als gute Coloratur-Sängerinnen. Auch wegen eines Prinzentenors als Ersatz für Herrn Prott war man in Verlegenheit, und im Weiteren mangelte ein Tenor, ein Bassbuffo und entsprechende Repräsentanten für zweite Bassparthien. Man musste zudem über die nächsten Bedürfnisse hinwegsehen und den Etat für das neue Haus im Auge behalten. An Frl. Carina von Past hatte die Oper keinen Treffer gemacht; die Sängerin gehörte zwar dem Verbande der Gesellschaft an, aber ihre reizlose, verbrüchene Stimme übte eher eine abstossende als anziehende Kraft aus, so dass man die Künstlerin nur einige wenige Male auftreten liess. Die Direction hätte in dieser Beziehung wohl etwas liberaler sein können, Frl. Carina nicht geradezu als Rentière behandeln sollen, das Publikum aber machte ihr keinen Vorwurf daraus. Die vielen Vacanzen in der Gesellschaft führten nun die Gäste in Schaaren zu uns; ds präsentirte sich zunächst Frl. Wilde als Sonbrette und wurde freundlichst abgelehnt. Ebenso unglücklich waren Herr Ferencsy, der einst unter Salvi glorreich die Helden gesungen, dann auf unserer Bühne seine schöne Stimme verloren und nicht wiedergefunden hatte, trotzdem er das Gegentheil versicherte, ferner Frau Voggenhuber, eine dramatische Sängerin und Frl. v. Edelsberg; man hatte gehofft, in der Letzteren eine genügende Kraft für die ersten Altpartien zu finden, die seit dem Abgange des Frl. Bettelheim nur sehr ungenügend besetzt werden konnten. Dann kamen und zogen wieder ihres Weges ein Tenor Hacker, Frau Bianca Blume, ein anderer Tenor Walter, welcher als Ernani das Publikum in Schrecken versetzte, ein Bass mit schöner Stimme, Herr Scaria, der sich wenigstens eines ehrenvollen Erfolges rühmen konnte. So hatte die Direction bisher vergeblich ihre Angel ausgeworfen, der Gewinn der Tänzerin Schaller, welche mit Hacker im Januar 1868 zusammen debutirte, war viel zu zweifelhaft, um in Anschlag zu kommen; da endlich gelang es ihr einen guten Fang zu thun. Am 13. März trat Herr Müller als Troubadour auf; sein hohes *C* siegte. Er war freilich ein unfertiger Sänger und ist auch bis auf den heutigen Tag nicht fertig geworden, allein seine prachtvollen Stimmmittel waren nicht zu verschmähen und wo fände man jetzt so bald einen fertigen Helden mit einem schönen, frischen Organe? Herr Müller wurde gewonnen und trat bei uns im November desselben Jahres ein. Für Herrn Prott stellte sich Herr Telek und trat am 15. April neben Senibeim auf, der an diesem Tage sein Gastspiel begann. Der unglückliche Prinzentenor verschwand gänzlich unter den mächtigen Tönen des colossalen Tenorheldes und zugleich von der Bühne. Statt seiner erhielten wir Wachtel den Sohn; die Direction musste ihn in Ermanglung einer besseren Kraft behalten. Wer ihn im Sängerkriege des Tannhäuser als Walther von der Vogelweide neben Niemann gesehen und gehört, musste in die Worte des Tannhäuser einstimmen: »O Walther, der Du also sangest, Du hast die Liebe arg entstellt.«

Einen Monat vor ihm, im April, war die Tänzerin Henriette Bosé eingetroffen, in der Hoffnung, die scheidende Couqui abzulösen. Frl. Bosé tanzte mit grosser Virtuosität, aber ihre flinken Füsse konnten sich auf den Brettern der Bühne nicht halten: Frl. Salvioni kam, tanzte und siegte. Frl. Couqui nahm im August ihren Abschied; die Habitués des Ballets trauerten um sie ein Jahr hindurch und wendeten sich dann dem neuen Stern zu. Und noch andere Gäste kamen gezogen und verschwanden; weitere Errungenschaften machte die Direction nur noch an den Herren Brandstätter, Hablawetz, der als Fallstaff in den »Lustigen Weibern von Windsor« einen guten Bassbuffo versprach und sich mittlerweile eine bedeutende Fertigkeit in der Kunst, unrein zu intoniren, angeeignet hat; ferner an Herrn Labatt, einem kräftigen und handfesten Tenor, und endlich an Frau Materna. Diese Sängerin war dem Carltheater entzogen worden; die Direction hatte den Fehler begangen, den Abstand des Vorstadttheaters und der Hofoper nicht dadurch etwas auszugleichen, dass sie Frau Materna nicht einige Zeit zur Schulung auf einer fremden Opernbühne arbeiten liess. Frau Materna besitzt eine schöne kräftige Stimme und dramatisches Talent, allein das Vorstadttheater logte aus ihren Leistungen zu unverkennbar hervor, als dass man die Wahl billigen konnte. Noch erwähnen wir Herrn Ammsturo, welcher an Stelle des Herrn Calori im Ballet engagirt wurde.

Am 7. Januar 1868 hatte Frl. Ehnn das Gretchen im »Faust« als ihre Antrittsrolle gegeben; mit ihr war der Oper eine schöne frische Kraft zugeführt worden. Eine andere vorzügliche Kraft, die sich bei uns aufs Herrlichste entwickelt hatte, sollte dagegen dem Institute noch in demselben Jahre in der talentvollen Benza entzogen werden. Ach, das war eine tragische Geschichte. Im Mai kam »Roberte zur Vorstellung; Frl. Benza gab die Alice. Beim ersten Erscheinen des finsteren Bertram malte sich in ihrem Spiele ein solches Entsetzen, dass man davon ergriffen wurde. Die junge Sängerin — so erzählt man sich — hatte den Teufel keck an die Wand gemalt und er war ihr erschienen, aber nicht als Mephisto im »Faust«, sondern in der Gestalt des Nachtwächters aus den »Hugenotten«, und nun sah sie ihn hier vor sich als Unhold. Kurze Zeit nachher verbreitete sich das Gerücht, die Künstlerin sei in Folge

Digitized by Google

des Schreckens krank geworden, und in der That verliess sie noch einiger Zeit die Bühne. In demselben Jahre sogneten auch Herr Erl und die Tänzerin Frl. Millerscheck zwar nicht das Zeitliche, aber in ähnlichem Sinne unser Opernheater; Beide nahmen von demselben für immer Abschied.

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **Basel.** (Orgelconcert des Herrn S. de Lange am 7. Juli.) *B.* Es begegnet Organisten und Musiklehrern wie anderen Menschenkindern, dass sie von Ferien und Urlaub obhängig sind, daher es Niemand wundern wird, wenn ein Orgelspieler sich im Monat Juli in die Schweiz verirrt, nicht um Alpen und Gletscher zu besteigen, sondern um — Concerte zu geben. Und so hat denn auch Herr S. de Lange aus Rotterdam die weite Reise mit Urlaub unternommen, um in Heidelberg, Basel und Zürich sich auf der Orgel hören zu lassen. An »Geschäfte« kann dabei nicht gedacht werden. Herr de Lange wird, wie andere Organisten, sich längst der Illusion begeben haben, als sei mit Orgelconcerten »Geld zu verdienen«. Derselbe spielte am Freitag in der hiesigen Münsterkirche, vor einem Auditorium von höchstens 80 Personen, ohne jede anderweitige Unterstützung oder Mitwirkung, denn unsere hiesigen Solosegenskräfte sind leider entweder invalid oder sonst nicht leicht zu haben. Herr de Lange darf unbedenklich, ja sogar recht ist (geh. Rath), als einer der bedeutendsten gegenwärtigen Orgelvirtuosen bezeichnet werden, sowohl nach Seite seines technischen Könnens, wie seines Geschmackes und seiner Richtung. Was sein Können betrifft, so brauchte man weiter nichts zu sagen, als dass er nahezu den gesammten Seb. Bach, nemlich fast alle seine Werke (und das will bekanntlich viel sagen) ohne besonders grosse Voruhung auf seine Programme setzen kann; so hat er sich die Orgeltechnik, die zu dem Spiele dieses Meisters nothwendig ist, zu eigen gemacht. Und was er spielt, spielt er mit einer bewundrungswürdigen Ruhe der Haltung und einer unfehlbaren Sicherheit, als ob es in der That ein »Spiel« wäre. Sein feiner Geschmack zeigt sich dabei nicht allein in der Wahl der Register, sondern auch in der musikalischen Vortragsweise, die man beide geradezu original nennen muss, da sie von der gewöhnlichen Art, die Orgel zu behandeln, stark abweichen. Und dass er überwiegend Bach, ausserdem aber besonders gern Händel spielt, giebt Zeugniss von seiner Kunsteinsicht und guten Richtung; denn dass diese beiden grossen Orgelcomponisten auch in ihren hinterlassenen Werken sind, darüber kann Niemand im Zweifel sein, der auch nur die geringste Einsicht in das Wesen der Orgel und in die Technik des Kunstsatzes hat. Somit dürfen wir uns freuen, dass Herr de Lange nun in Basel, trotz Fehlsamkeit und vorgeschrittlich schiechtem pecuniären Erfolg, besucht hat, und wir möchten ihn sogar bitten, recht bald wiederzukommen. Unter den entgegführten Musikstücken, worunter drei von S. Bach (Präludium und Fuge in Es-dur, Toccata und Fuge in C-dur und Phantasie, Adagio und in G-moll) und einem von Handel (Adagio aus dem vierten Concert), befand sich auch eine Sonate eigener Composition (Sonate Nr. 3, über Luther's Choral »Ein' feste Burg«, *a.* Allegro, *b.* Andante, *c.* Fuge), welche uns gezeigt hat, dass Herr de Lange nicht im Kunstsatze wohl bewandert ist, wenn uns auch scheinen wollte, als befinde er sich als schaffender Künstler noch nicht in auverässigem Fahrwasser, als seien die Intentionen nicht ganz klar, die Wirkung noch nicht mit voller Uebersicht berechnet. Anderweitiges aus bekannte Compositionen, namentlich auch die erste Orgelsonate, welche bereits gedruckt ist, geben uns Hoffnung, dass der junge Meister auch auf diesem Gebiete sich noch durcharbeiten werde; und in der That giebt es kaum ein schwierigeres Problem als das, unsere heutige Compositionsweise mit dem Wesen der Orgel und der Kirchenmusik überhaupt in künstlerischen Einklang zu bringen. Schliesslich wollen wir noch dankbar der freundlichen Bereitwilligkeit des Orgelsisten Herrn Jacker gedenken, der in wehrhaft opferwilliger Weise den jungen Künstler bei der Bekanntschaft mit dem ihm neuen Orgelwerke unterstützte. Verschweigen wollen wir aber auch nicht, dass unsere herrliche Münsterkirche mit ihrer Höhe und grossen Räumlichkeit durch starkes Nachklingen und Schellen des Verständnisse der stark figurirten S. Bach'schen Musik verschlecht erschwert, so dass man eigentlich wünschen möchte, wir besässen noch in einer kleineren Kirche ein anständig ausgezeichneles Orgelwerk, wie es unsere Münsterorgel ist.

* **Bonn.** Am 15. Juli hielt hier der Rheinische Sänger-Verein (aus sechs Männergesangvereinen der Städte Aachen, Bonn, Coblenz, Köln, Crefeld und Neuss bestehend) sein siebentes Sängerfest ab, des sich anglech mit der 25jährigen Stiftungsfeier der Bonner »Concordia« verband. Das grosse Vocal- und Instrumental-Concert in der Beethoven-Halle dirigirte der Musikdirector Herr C. Jos. Brambach, von welchem auch im zweiten Theile eine neue Composition »Alcestis« für Soli, Chor und Orchester zur Aufführung gelangte, welcher eine ausserordentlich glänzende Aufnahme zu Theil wurde. Wir kommen auf dieselbe wie auf das Concert überhaupt in einem ausführlicheren Artikel zurück. Als Solisten wirkten Frau Marie Wilt aus Wien, Herr Carl Hill aus Schwerin und Herr Jos. Wolff aus Köln mit.

* **Graz.** *B.* (Seisonbericht.) Unsere Concertsaison bot viel interessante Tonwerke, aber die Aufführung der meisten Tondichtungen war eine durchaus nawürdige. Eine Ausnahme davon war das von Polt dirigirte Beethoven-Concert, wo die Egmont-Ouverture, das C moll-Concert, das *Kyrie* aus der *Missa solemnis* für unsere schwachen Kräfte anerkennenswerth vorgeführt wurden; vorzüglich spielte Herr Treiber das Es dur-Concert für Piano mit Orchester. — Der Musikverein brachte uns Werke der verschiedensten Richtung. Als Glanzpunkt erwähnen wir die Ouverture zur »Braut von Messina« von Schumann, ferner die siebente Symphonie von Beethoven. Eine Wegner'sche Faust-Ouverture, welche wahrscheinlich die Tonmalerei für den Spruch: »vom Erhabenen zum Lächerlichen ist nur ein Schritt« bilden soll, wurde für unsere relativ zahlreiches Orchester so gut als bei dem Werke möglich gebracht. Ein Leipziger Violinist, Herr Concertmeister Heckmann, enthusiasmirte unsere Kunstfreunde in Mendelssohn's Concert durch Eleganz des Vortrages. Ein selbständiges Concert, welches er gab, sprach uns weniger an, da die meisten Pièces blos vom Concertgeber gewählt waren, um mit seiner Technik glänzen zu können und jedes Kunstwerthes entbehrten. — Der Singverein brachte unter Anderen auch »Sanis von Hiller. Wir sind mit entfernt Hiller mit unbedingtem Lobe an überschütten, aber eines müssen wir anerkennen, die Genialität der Gedanken, die theilweise in seinen Werken durchblizt. Manches lässt uns hingegen ganz kalt, und wieder manche Nummern sind von packender Wirkung. Die Aufführung war eine anständige. — Der Männergesangverein führte uns ein Werk von Hiller's Schüler, Max Bruch, vor, die Scenen zu »Frithjof«. Bruch ist zu neu, um definitiv über ihn zu urtheilen, uns scheint, dass diesem Werke die Schwachen seines Meisters anhaften, dass es jedoch dessen Genialität besitzt. — Die classische Gesangverein war in der Wahl seiner Pièces glücklich. Schumann's »Glück von Edenhall«, in dessen genisten Zügen man wohl den literarischenden Ersatz an der mangelnden Vollendung findet, welches an Schönheiten bietet, ward wohl noch nie so verstandnissios gegeben, als vom akademischen Vereine. Der Sänger des Lords war ein Schreier, der von seiner musikalischer Auffassung nicht die leiseste Ahnung hat, der Schenk schlief ein uns ein. Das Prädicat »Aca« dem Gesange des Fräulein Handel in den Soli wunderbar Schönes hineingelegt, war in diesen theilweise besser besetzt, sonst warden die Chöre verständnisslose abgeleiert. Ist man nicht im Stande, solche Werke ordentlich zu bringen, sollte man so viel Pietät für das Componistenthum haben, sie lieber gar nicht aufzuführen. — Obwohl mit der Richtung des Componisten nicht einverstanden, müssen wir eines neuen Tonwerkes, »Columbus« von Herzogenberg, Erwähnung thun, da der Tondichter jedenfalls Talent verrath und manches gelungen glücklich gedacht sind. Vorzügliche Wirker Kräfte hielten sich in den Soli sehr brev, die Chöre waren so flüchtig stndirt. — Mendelssohn's »Athalie« schloss die Concertsaison. Wenn auch das Werk nicht eines der vorzüglichsten des Tondichters, so spricht doch Manches tief in die Seele. Wir erwähnen »Ein Herz voll Reue«, in welchem sich die ganze Eigenthümlichkeit Mendelssohn's, das stille Glück, die Ruhe des Gemüthes, welches durch seinen ganzen Lebensinhalt bedingt war und in seinen Werken so reizenden Ausdruck gefunden, wiederspiegelt. Orchester und Chor hielten sich wacker, die Soli mit einer Ausnahme genügten. Interessantes boten noch Treiber's Kammerconcerte und Mortiers de Fontaine's, eines Anhängers der Wagner'schen Richtung, Clavierproductionen. Um Eines möchten wir schliesslich sämmtliche artistische Leiter bitten: uns lieber weniger, aber dies in gerundeterer Weise vorzuführen und die Soli nicht grösstentheils mit unfähigen Dilettanten zu beseitzen. — Die grosse Unverschämtheit, mit welcher der Dilettantismus sich breit macht und sogar vom Publikum unterstützt wird, zeigt eben, dass der Sinn für wahre Kunst bei uns noch nie Wurzeln geschlagen. (Wir fügen noch hinzu, dass in Graz in den höheren Kreisen ein unerträglicher und überschwänglicher Wagnercultus eingerissen ist, der sich sogar soweit erstreckt, Jeden, der nicht auf Wagner und seine Tonesmacherei schwört, für einen Unverständigen und Undeutschen zu halten, ja selbst mit persönlichen Gehässigkeiten zu verfolgen, wie dies leider hier in Leipzig und in anderen Städten auch der Fall ist. *D. Red.*)

* **Leipzig.** — *e.* Erfreut musste man in der jetzt an musikalischen Genussen armen Zeit die Ankündigung eines Concertes auf-

Digitized by Google

nehmen und zwar eines vorwiegend aus Vocalvorträgen bestehenden Concertes, das am 2. Juli in der Nicolaikirche der Riedel'schen Verein veranstaltete. Das Programm bot wieder wie gewöhnlich sehr Vieles und trug allen Richtungen und Zeiten Rechnung, vorzugsweise aber diese zu zur Glorificirung des gerade anwesenden, aus Weimar mit seinem Anhange herübergekommenen Herrn Abbé Dr. Franz Liszt. Wir geben zunächst den Inhalt des Programmes, um daran einige Betrachtungen zu knüpfen. 1. Praeambulum tegmen für Orgel von Gerolamo Frescobaldi, 2. Lamentation nad Jerusalem, 4- und 5stimmig von Gregorio Allegri (und Giovanni Bordi?), 3. Violinsoli mit Orgelbegleitung: a. Largo und Allegro für Violine und Bass von Giuseppe Tartini, b. Preludio von Archangelo Corelli und 4. vor von G. Fr. Händel, c. Von Herrn Concertmeister David für Violine und Orgel bearbeitet und laut Notiz auf dem Programme zur Zeit noch Manuscript), 4. Drei Compositionen für gemischten Chor: a. Crucifixus 8stimmig von Antonio Lotti, b. Weihnachtslied: «In einem Kripplein lag ein Kind», c. Engelspiel: «Ich weiss ein lieblich Engelspiele» b. und c. aus den Gesängen des Heinrich von Laufenberg, für Chor gesetzt von Carl Riedel, 5. Toccata und Fuge (D-moll) für Orgel von Joh. Seb. Bach, 6. «Ich lasse dich nicht», 8stimmige Motette für zwei Chöre von Joh. Christoph Bach, 7. «Gott sei mir gnädig», Bass-Arie aus dem Oratorium Paulus von Felix Mendelssohn-Bartholdy, 8. Zwei Werke für Chor: «Media vite in morte sumus» von Jos. Rheinberger, b. «Ach wie flüchtig» Choral-Motette für Alt und Männerstimmen von Peter Cornelius, 9. Präludium und Fuge (G-moll) für Violine und Orgel von Joh. Seb. Bach, 10. Zwei geistliche Chöre von Franz Liszt: a. «Ave Maria» für gemischten Chor, b. Die Seligkeiten («Beati pauperes» für Bariton-Solo mit gemischtem Chor. — Im Ganzen wies also das Programm zwei Orgel-Soli, ein Violin-Solo und drei Violin-Soli mit Orgelbegleitung, ein Solo-Gesang und einer mit Chor, und acht Chorwerke auf, eine Uebersättigung, die sich mit ästhetischen Principien kaum vertragt. Dazu kommt, dass das Programm, resp. das Concert, durchaus nicht den Eindruck eines einheitlichen organischen Ganzen machte. Wir haben Nichts dagegen, wenn neben älteren Compositionen, und zumal so anerkannter Meister, auch den Erscheinungen der Gegenwart ihre Stelle eingeräumt wird; es müssen aber dann doch solche neuere Compositionen sein, die sich den übrigen würdig anreihen, der recht soliden Unterbau gehört auch ein solider Aufbau und Krönung, wenn wir uns dieses Bildes bedienen dürfen. Eine wohlgegliederte architektonische Anordnung der Concertprogramme vermissen wir überhaupt in neuerer Zeit sehr; die Programme werden immer bunter, um dem herabgesunkenen Geschmacke des Publikums zu genügen, und indem man diese Concession macht, bringt man immermehr die Kunst herunter. — Um uns auf das Einzelne einzugehen, so waren die Orgel-Soli: Vorspiel Hrn. Organist Hipp sehr recht sauber und correct ausgeführt, aber etwas zu ansicher und ohne die nöthigen Nuancirungen, so dass der Charakter der Compositionen nicht recht hervortrat. Die Orgelbegleitung zu den Violin- und Gesang-Soli hatte Herr Organist Papier übernommen, wurde aber in der guten Durchführung hier und da durch die Indisposition der Orgel gestört. Herr Concertmeister Heckmann trug die Violin-Soli recht anerkennenswerth und mit Verständniss vor, das ein eingehendes Studium der classischen Compositionen verräth. Wir können uns nur nicht mit den Bearbeitungen des Concertmeisters Herrn Ferd. David ganz einverstanden erklären; in dem Allegro von Tartini wie auch in Air von Händel kommt uns die Orgelbegleitung sehr bemmend vor, die Violine musste sich stets moderiren, um die Orgel mit bisiernen Fussen immer nachbinkte. Die Verbindung von Orgel und Violine hat überhaupt etwas Unnatürliches. Herr v. Milde aus Weimar sang die Bass-Arie aus «Paulus» und das Bariton-Solo in den Liszt'schen «Seligkeiten», beide in musikalischer Hinsicht vorzüglich, erstere aber ohne jeden Ausdruck. Und wie viel des tiefsten Empfindens liegt in der herrlichen Arie «Gott sei mir gnädig»! In dem Liszt'schen Chore wusste Herr v. Milde aber sehr wohl den Intentionen des Componisten über das Mass hinaus nachzukommen. An den Chorvorträgen des Riedel'schen Vereines haben wir auch diesmal dasselbe auszustellen, was wir bei Gelegenheit der Besprechung der Aufführung des «Elias» (in No. 12 d. Ztg.) rügten. Wir sprechen damit gar keinen so grossen Tadel für den Vortragenden aus, sondern wir verkennen gewiss nicht, dass die feinen Nuancirungen zwischen *Piano* und *Forte* bei einem grösstentheils ungebildeten Chore zu erreichen eine grosse Schwierigkeit ist. Aber ob nicht auch die Art der Einstudirung mit Schuld daran trägt, die uns stets als eine gesangswidrige und nicht auf der Natur der menschlichen Stimme basirende vorkam? Wieder erschien uns auch diesmal der Alt zu schwach, so dass die harmonischen Schönheiten einiger Chöre gar nicht zum vollen Ausdrucke kamen, so besonders in dem Chore von Allegri. Das «Jeremias» stiess der Tenor vorbereitet *forte* hervor und das «Jerusalem» wurde höchst unsicher und unrein vorgeiragen; in dem Chore von Joh. Christoph Bach traten einzelne greife Sopranstimmen zu sehr hervor und detonirten dazu gewaltig, in der Cornelius'schen Motette trat der Tenor viel zu roh ein, wie überhaupt ein Wohlklang der Stimmen sehr vermisst wurde. Die von Riedel harmonisirten Laufeberg'schen Gesänge lassen dasselbe zu wünschen übrig, wie die für Chor bearbeiteten böhmischen, die in dieser Zeitung schon von anderer Seite bei beurtheilt wurden. Die Liszt'schen Compositionen verlieren gerade nicht des Ohr, wie bei diesen neueren ungesangsmässigen Chorwerken der Fall ist, schmeicheln sich vielmehr durch Wohllaut ein, ermaegeln aber ganz ihre Tiefe der Erfindung und des musikalischen Gehaltes. Die «Seligkeiten» sind eine fadetmässion der alttalbolischen Responsorien und ihr ganzer Effect ist ein raffinirt gesuchter. — Wie wir hören, will der Riedel'sche Verein im nächsten Winter das grosse Requiem von H. Berlioz, das deutsche Requiem von J. Brahms und den «Messias» von Händel aufführen. Wir möchten aber sehr bitten, zu diesen Aufführungen keine unzulänglichen Kräfte zu engagiren und in stümperhafter Weise besonders das Händel'sche und das Brahms'sche Werk zu bringen. Kann man solchen Werken mit seinen Mitteln nicht nach allen Seiten hin gerecht werden, so soll man lieber von der Vorführung abstehen.

* **Wien.** Am 8. Juli begann die italienische Operngesellschaft unter Leitung des Impressario Francbetti und des Musikdirectors J. Sulzer ihre Vorstellungen. Das Haus war trotz des prachtvollen Wetters sehr gut besucht. Man gab «Othello» von Rossini, jedoch wurde Rossini aber diese Aufführung seines Werkes nicht besonders erbaut gewesen sein; denn die Vorstellung ist in Wirklichkeit, sondern nur dem momentanen Bedürfnisse gemäss zusammengewürfelt. Im Allgemeinen bemerkt, sind die Stimmee mittelmässig, mit Ausnahme des Heldenienors, der jeder Hofbühne zur Zierde gereichen würde. Herr Palierno verfügt über ein Organ von einer Kraft und einem Glanze, wie man es in unserer tenorarmen Zeit zu den Raritäten rechnen darf. Frl. Caruzzi Bedogni, die erste dramatische Sängerin hat wohl ihre Blüthezeit hinter sich, doch leistet sie in gesanglicher Beziehung sehr anständiges. Die Herren Miteli und Parasini verfügen über recht hübsche Stimmmittel.

* **Wiesbaden.** In der neuen protestantischen Kirche gab am 4. Juli Abends der Pianist und Organist Herr Adolf Wald ein Orgel- und Vocal-Concert zum Besten der allgemeinen deutschen Invaliden-Stiftung. Es wirkten noch Mitglieder des Dilettanten-Vereins unter Leitung des Herrn Bogier mit. Das Programm eröffnete die E moll-Fuge für Orgel von J. S. Bach, welcher die Motette: «Ecce, quomodo moritur justus» von Jacobus Gallus folgte; ferner die grosse Concert-Phantasie über die Choralmelodie: «Macbo Dich mein Geist bereit» für Orgel von J. G. Töpfer; «Salve Regina» für Chor von M. Hauptmann; Sonate (C-moll, Op. 27) für Orgel von Jos. Rheinberger. Die zweite Abtheilung brachte die Phantasie über: «O Sanctissima» für Orgel von F. Lux; «Marienlied» von Mich. Prätorius und «Morgengebet» von F. Mendelssohn-Bartholdy für Chor, und zum Schlusse: Phantasie und Fuge (G-moll) für Orgel von J. S. Bach.

* **Witten.** Am 12. Juli wurde von den hiesigen Gesangskräften unter Mitwirkung einiger Solisten aus Köln (Frl. Sartorius als Gabriel und Herr Wolff als Uriel; Haydn's «Schöpfung» aufgeführt.

* **London.** Die musikalische Saison wird bald als geschlossen betrachtet werden können. Am 7. Juli nahm Frau Lucca als Cherubin in «Figaro's Hochzeit» Abschied. Es war ihre Benefisvorstellung. Frau Lucca, die hier eine kurze, aber schwere Krankheit durchzumachen hatte, bebauptete sich auch in dieser Saison als einer der bevorzugtesten Lieblinge unseres Opernpublikums. — Am 8. Juli gab Stockhausen den ganzen Cyklus der Schubert'schen Müllerlieder zum Besten und wurde dabei durch seine talentvolle Schülerin Frl. Lowe und den Tenoristen Byron unterstützt.

* **Paris.** Herr Perrin, der bisherige Director der grossen Oper, übernimmt die Leitung des Théâtre français an Stelle des Herrn Edouard Thierry, welcher zwischen diesem Amte und jenem eines Bibliothekars des Arsenals zu wählen hatte und sich für das letztere entschied.

Die geehrten Herren, welche sich mit Beiträgen (selbstständigen Aufsätzen, Recensionen und Correspondenzen) an dieser Zeitung betheiligen wollen, werden gebeten, ihre Adressen der Redaction mitzutheilen.

Digitized by Google

ANZEIGER

[446] Im Verlage von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur
erschienen soeben:

Vier Lieder
von
Chr. Kirchhoff
für
eine Singstimme
mit Begleitung des Pianoforte
componirt
von
Louis Bödecker.
Op. 5.

Nr. 1. »Ich weiss ein schönes Röseiein«. Nr. 2. »Mond und Sterne schauen still«. Nr. 3. »Nun soll ich von dir scheiden«. Nr. 4. »Nun schlafst du wohl in sanfter Ruh«.

Pr. 15 Ngr.

[447] **Verlag von H. Pohle, Hamburg.**
Soeben erschienen:

Carl G. P. Grädener.

Op. 38 a. **3 Marienlieder** für 4 Frauenstimmen a capella [3 Soprane und 3 Alte]. Partitur 7½ Ngr.
Stimmen 10 Ngr.
Op. 39. **„Der arme Peter"** (in 5 Liedern) und **„Lied des Gefangenen"** von H. Heine für 6 (u. 8) weibliche Stimmen a capella (im Chor zu singen). Partitur 15 Ngr.
Stimmen 15 Ngr.

[448] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.
Deux
MEDITATIONS
pour le Piano
par
M. Jaell-Trautmann.
Pr. 1 Thlr.

ROBERT SCHUMANN'S WERKE

[449] aus dem Verlage von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur.

Op. 29. **Zigeunerleben**, Gedicht von E. Geibel, für kleinen Chor mit Begleitung des Pianoforte. Für kleines Orchester instrumentirt von Carl G. P. Grädener. Partitur 1 Thlr. 5 Ngr. Orchesterstimmen 1 Thlr. 10 Ngr.
Op. 150. **Ouverture zu Goethe's Hermann und Dorothea**, für Orchester. [Nr. 1 der nachgelassenen Werke.] (Seiner lieben Clara gewidmet.) Partitur in 8vo 1 Thlr. 15 Ngr. Orchesterstimmen 3 Thlr. Clav.-Ausz. zu vier Händen vom Componisten 1 Thlr. Clav.-Ausz. zu zwei Händen vom Componisten 25 Ngr.
Op. 137. **Jagdlieder.** Fünf Gesänge aus H. Laube's Jagdbrevier für vierstimmigen Männerchor (mit vier Hörnern ad libitum). [Nr. 3 der nachgelassenen Werke.] Partitur und Stimmen 3 Thlr. 5 Ngr. Singstimmen einzeln à 7½ Ngr. Hornstimmen einzeln à 5 Ngr.
Nr. 1. Zur hohen Jagd: »Frisch auf zum fröhlichen Jagen«.
– 2. »Hebet Acht!«
– 3. Jagdmorgen: »O frischer Morgen, frischer Muth«.
– 4. Frühe: »Früh steht der Jäger auf«.
– 5. Bei der Fischerin: »Wo giebt es wohl noch Jägerei«.
Op. 138. **Spanische Liebeslieder.** Ein Cyklus von Gesängen aus dem Spanischen von E. Geibel für eine und mehrere Stimmen (Sopran, Alt, Tenor und Bass), mit Begleitung des Pianoforte zu vier Händen. [Nr. 3 der nachgelassenen Werke.] 5 Thlr.
— Dasselbe mit Begleitung des Pianoforte zu zwei Händen. 2 Thlr.
Abtheilung I.
Nr. 1. Vorspiel. (Im Bolerotempo.) 5 Ngr.
– 2. Lied: »Tief im Herzen trag ich Pein«, für Sopran. 5 Ngr.
– 3. Lied: »O wie lieblich ist das Mädchen«, f. Tenor. 5 Ngr.
– 4. Duett: »Bedeckt mich mit Blumen«, f. Sopr. u. Alt. 10 Ngr.
– 5. Romanze: »Fluthenreicher Ebro«, für Bariton. 10 Ngr.
– 5bis Dieselbe für Bass. 10 Ngr.
Abtheilung II.
Nr. 6. Intermezzo. (Nationaltanz.) 5 Ngr.
– 7. Lied: »Weh, wie zornig ist das Mädchen«, f. Tenor. 5 Ngr.
– 8. Lied: »Hoch, hoch sind die Berge«, für Alt. 7½ Ngr.
– 8bis Dasselbe für Sopran. 7½ Ngr.
– 9. Duett: »Blaue Augen hat das Mädchen«, für Tenor und Bass. 10 Ngr.
Nr. 10. Quartett: »Dunkler Lichtglanz, blinder Blick«, für Sopran, Alt, Tenor und Bass. 15 Ngr.
Op. 140. **Vom Pagen und der Königstochter.** Vier Balladen von E. Geibel für Solostimmen, Chor und Orchester. [Nr. 5 der nachgelassenen Werke.] Partitur 6 Thlr. Clavier-Auszug 5 Thlr. Orchesterstimmen 5 Thlr. Singst. 2 Thlr. Chorst. einzeln à 5 Ngr.
Op. 142. **Vier Gesänge** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. [Nr. 7 der nachgelassenen Werke.] (Frau Livia Frege gewidmet.) 22½ Ngr.
Nr. 1. Trost im Gesang: »Der Wandrer, dem verschwanden so
Sonn' als Mondlichtlein, von Joachims Kerner. 7½ Ngr.
– 2. »Lehn' deine Wang' an meine Wang'«, von H. Heine. 5 Ngr.
– 3. Mädchenschwermuth: »Kleine Tropfen, seid ihr Thränen?« Unbekannter Dichter. 5 Ngr.
– 4. »Mein Wagen rollet langsam«, von H. Heine. 7½ Ngr.
Op. 143. **Das Glück von Edenhall.** Ballade von L. Uhland, bearbeitet von R. Hasenclever, für Männerstimmen, Soli und Chor, mit Begleitung des Orchesters. [Nr. 8 der nachgelassenen Werke.] Partitur 5 Thlr. 15 Ngr. Clavier-Auszug 1 Thlr. 20 Ngr. Orchesterstimmen 4 Thlr. 10 Ngr. Singstimmen 25 Ngr. Chorstimmen einzeln à 3 Ngr.
Op. 144. **Neujahrslied** von Friedr. Rückert für Chor mit Begleitung des Orchesters. [Nr. 9 der nachgelassenen Werke.] Partitur 1 Thlr. 10 Ngr. Clavier-Auszug 2 Thlr. 20 Ngr. Orchesterstimmen 3 Thlr. 20 Ngr. Chorstimmen à 10 Ngr.
Op. 147. **Messe** für vierstimmigen Chor mit Begleitung des Orchesters. [Nr. 10 der nachgelassenen Werke.] Partitur 3 Thlr. 10 Ngr. Clavier-Auszug 2 Thlr. 25 Ngr. Orchesterstimmen 6 Thlr. Chorstimmen à 12½ Ngr. Clavier-Auszug zu vier Händen 2 Thlr.
Op. 148. **Requiem** für Chor und Orchester. [Nr. 11 der nachgelassenen Werke.] Partitur 5 Thlr. 10 Ngr. Clav.-Ausz. 2 Thlr. 15 Ngr. Orchesterstimmen 4 Thlr. Chorstimmen einzeln à 15 Ngr. Clavier-Auszug zu vier Händen von F. L. Schubert 1 Thlr. 25 Ngr.
Scherzo und Presto passionato für das Pianoforte. [Nr. 12 und 13 der nachgelassenen Werke.]
Nr. 1. Scherzo 15 Ngr.
– 2. Presto 1 Thlr.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Marienstrasse 18.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 26. Juli 1871. **Nr. 30.** VI. Jahrgang.

Inhalt: Handelfest in London. II. — Anzeigen und Beurtheilungen (Compositionen für Orgel [2. Sonate von S. de Lange jr.]). — Von Dingelstedt bis Herbeck. (Ein Rückblick auf die Oper in Wien.) IV. — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Händelfest in London.

(Dr. Franz Gehring.)

II.

Der zweite Festtag, am 21. Juni, an welchem die sogenannte »Selection«, eine Auswahl aus den verschiedenen und verschiedensten Händel'schen Werken, das Programm bildet, bot sehr viel Interessantes, der Menge nach fast zu viel. Die Aufführung dauerte, mit Unterbrechung von vierzig Minuten Pause, vier und zwei drittel Stunden — also hatte man gerade 4 Stunden Musik. Das ist nun unter gewöhnlichen Verhältnissen schon bedenklich viel; um wie viel mehr aber fällt diese Quantität in die Wagschale, wenn eine solche Tonmasse und eine so wohl organisirte Tonmasse von Orchester, Chor und Solisten zur Wirkung kommt! Es ist mir zwar mitunter früher geglückt, dass ich die Ohren schliessen konnte, wie man die Augen schliesst — hier wollte dieses Experiment nicht glücken. Ich erinnere mich speciell des Schlusses von dem überaus langen ersten Theile, wie er auf mich ganz neu electrisirend wirkte, und ebenso des Schlusschores der ganzen »Selection«, eines Doppelchores aus »Salomo« aus dem dritten Theile dieses Oratoriums; an beiden machte ich für mich ganz neue Wahrnehmungen in der Klangwirkung. Ausser Mozart und allenfalls Haydn wüsste ich aber auch keinen Componisten zu nennen, der für sich allein die Herzen zu erfüllen und stets von Neuem zu begeistern wüsste, wie Händel: je selbst jene zwei Meister, bei denen allerdings sich schon ähnliche Versuche bestätigt haben, vermögen nicht die Mannigfaltigkeit des Ausdruckes zu entwickeln und besonders nicht mit so einfachen Mitteln, wie Händel es thut: wenn man das doch bei uns endlich einsehen wollte, dass man bei Händel gar nicht einseitig werden kann, dass man im Gegentheile durch ihn lernt, die musikalischen Ausdrucksweisen anderer Componisten erst recht zu würdigen; es ist daher nicht genug zu empfehlen, die Beschäftigung mit Händel so ernst wie möglich zu nehmen — ich gestehe offen, dass ich Boch erst durch Händel habe schätzen gelernt —*) deshalb weiss ich auch wohl, was ich an beiden habe und wage nicht, einen Vergleich zwischen diesen beiden grössten deutschen Musikern zu ziehen, weil mein individuelles Eindringen in die beiden Meister dabei zu sehr in die Wagschale fallen würde, deren Fuss nicht unbeweglich ist, auf welcher also kein constantes Wiegeresultat erzielt werden könnte. Zu den vielen Wünschen, welche ich schon ausgesprochen habe für uns Deutsche füge ich noch den hinzu, dass wir von unserer ewigen Sucht des oberflächlichen Vergleichens zurückkommen mögen — wenn einmal eine grosse geistige Capacität zu vergleichen anfängt, tiefer eingebend, womöglich alles erfassend, was an zwei zu vergleichenden Künstlern für unsere Zeit erfassbar ist, dann stehen die meisten von meinen Landsleuten da und wundern sich darob: passt ihnen dann das daraus gezogene Resultat nicht in die gehätschelte und gepflegte Anordnung, welche man sich oberflächlich über die zu vergleichenden Künstler schon von lange her ausgesonnen hat, so schälen sie das Kind mit dem Bade aus und brechen den Stab über eine geistige Arbeit, die, wenn sie auch kein Kunstwerk ist, aus solcher Tiefe stammt, wie sie von den Köpfen weniger Menschen spontan ermessen wird, wobei man sich der Führung nicht entschlagen kann, wenn man nicht selbst energisch Hand ans Werk legen will zur Bahnung eines Weges. Ich habe diese Bemerkungen gemacht mit Rücksicht auf das Buch von Gervinus über Händel und Shakespeare.

Dieser zweite Festtag sollte besonders die Mannigfaltigkeit des Händel'schen Genius documentiren und zu gleicher Zeit Gelegenheit geben, in manches weniger bekannte Werk Händel's einen Einblick zu erhalten, wenn auch nur einen kurzen. Ich muss den Leitern des Festes danken, dass sie gewusst haben, ihre Wahl vortrefflich zu veranstalten: zunächst kam dabei jede Eigenthümlichkeit Händel's zum Vorscheine in Bezug auf seine Technik. Die grossartigen fünfstimmigen Chöre des Dettinger Te deums leiteten diesen Tag ein. Das Te-deum wurde nach der Originalpartitur aufgeführt und nicht nach der (bei Mendelssohn's Lebzeiten nicht erschienenen) Bearbeitung von Mendelssohn. Dasselbe ist auf den für England historisch denkwürdigen Sieg (1743) componirt. Vieles in dem Tedeum bezieht sich auf das kriegerische Ereignis, welches seine Veranlassung gab: so die vielen Trompeten und Pauken. Auf dem ersten grossen Gedächtnissfeste für Händel im Jahre 1784 in der Westminsterabtei wurden vierzehn Trompeten und sechs Paar Panken angewandt; von den letzteren war das eine Paar besonders für diese Feier gemacht. Burney, der die Feier mit anhörte, erklärt die Wirkung als unbeschreiblich. Die Aufführung im Krystallpalaste war ausserordentlich exact und gut. Die Trompeten, wie sie Händel geschrieben, wirkten bezaubernd; man muss dabei nicht an die bei uns üblichen Versuche denken; ich gestehe, selten eine so zauberhafte Wirkung von Musik empfunden zu haben, als bei dem Solo »Da bist der Ehren-König« mit obligater Trompete; es mag an dem absolut neuen, so lichten und klaren Eindrucke gelegen haben, den diese Art, die Trompete zu blasen, machte: es waren für mich

*) Dasselbe zeigt die Geschichte unserer grossen Gesangsvereine, wie z. B. des Cäcilienvereins in Frankfurt.

Digitized by Google

ganz neue Töne, welche Herr Harper seinem Instrumente zu entlocken wusste, und nun konnte ich wohl begreifen, was sich in einer Trompetenschule des vorigen Jahrhunderts findet: »Der Klang der Trompete müsse bis in die höchsten Lagen süsser sein, denn der der Violine«. Es ist aufrichtig zu bedauern, dass diese Kunst immer mehr zu Grabe geht; selbst Herr Harper soll nach dem Urtheile Victor Schoelcher's der einzige sein, der diese Kunst noch besitzt. Ich wünsche, dass es auf dem nächsten Musikfeste möglich werde, diesen Künstler bei uns zu hören — man wird dann Gelegenheit haben, meinen Enthusiasmus zu theilen. Die Trompete, welche Herr Harper bläst, hat die natürlichen Intervalle; es liegt darin die Schwierigkeit dieser Kunst, diese Intervalle zu treffen durch Stärke des Ansatzes, Mundstellung etc. Das war ein köstlicher Wechselgesang zwischen Herrn Santley und Herrn Harper. Aber auch die anderen Trompeten zeigten in den Fanfaren eine bei uns gänzlich unbekannte Vollkommenheit, und da spricht man noch davon, Händel's Werke instrumentiren zu wollen, während man gar nicht einmal im Stande ist, Händel's eigene Instrumentation jemals zu prüfen, es sei denn bei einer solchen Gelegenheit, wie das Händelfest sie bietet. Der Chor leistete ganz Vorzügliches — die Herren Musikdirectoren werden wissen, welche Schwierigkeiten es macht, in dem Chore »Dir singt der Engel lauter Chor« den Sopran im *piano* in so hohen Lagen so schwere Intervalle singen zu lassen, und das im richtigen langsamen Tempo; hierbei muss ich übrigens bemerken, dass die Begleitung des Streichquartetts wunderbar war: der verminderte Septimenaccord im Anfange, der einen halben Takt zu halten ist, war von einer Reinheit und Schönheit des Klanges, dass ich bei beiden Malen, als ich das Tedeum hörte, staunen musste: überhaupt war es mir eine Freude, zu beobachten, wie so viele Orchester- und Choreffecte ganz genau und präcis ebenso wie in der Probe, so auch in der Aufführung wieder vorkamen — ein nicht zu entkräftender Beweis für das ausserordentlich accurate und bewusste Studiom des Ganzen. »Und darum flehen wir, hilf den Deinen!« das berühmte Solo für den Alt- und Sopran-Chor wurde so schön gesungen, dass die Wirkung eine rührende war. Wie viele spätere Componisten haben von diesem einfachen Mitteln, die hier verwandt sind, Gebrauch gemacht! Das Verzett, welches bei uns von Solostimmen gesungen zu werden pflegt, wurde hier vom ganzen Chore ausgeführt, und zeigte die Leistung von Neuem die treffliche Schulung des Chores. Die Stelle »Heb' uns empor zur Ewigkeit«, worin der Alt eine grosse Ausdehnung der Stimmmittel verlangt, klang wunderbar: der Alt und Bass sind überhaupt hier in England, wie es scheint, die Stimmlagen, welche der Zahl und der Ausbildung nach am bevorzugtesten sind. — Ich halte diese Ausführung des Tedeums in jeder Beziehung mit für das Vollendetste und Grossartigste, was man musikalisch hören kann. Die Grossartigkeit der Chormassen ist hier mehr denn irgendwo sonst berechtigt, und würde ich auch nicht einen Augenblick schwanken, sie gerade für das Tedeum zu beanspruchen. Aber auch alles Andere war so weise, so edel und so rücksichtsvoll auf den genialen Componisten arrangirt und ausgeführt, dass die Engländer auf das Organisationstalent des Herrn Costa stolz sein können.

Händel's Instrumentalmusik ist bei uns fast gar nicht bekannt. — Die Musiker zucken die Achseln, wenn man davon spricht; weshalb? weil die wenigsten unter ihnen Händel's Instrumentalmusik kennen. Händel hat beiläufig etwa fünfzig grosse Concerte ganz verschiedener Factur und Form für Orgel, Clavier, Violine, Hoboe etc. geschrieben: man kennt diese Concerte in Musikerkreisen einfach nicht — weil eben Händel kein Componist von Instrumentalmusik sein soll. In England war man bei dem ersten Erscheinen der Orgelconcerte 1738 auf dieselben sehr begierig. Burney sagt: »Die Spieler auf Tasteninstrumenten sowohl in Concerten wie im Hause zehnten lediglich von diesen Concerten fast dreissig Jahre.« Ja sogar ehe diese Concerte in rechtmässigem Drucke erschienen (4. October 1738), »waren sie schon im September in einem Raubdrucke ausgeflogen«, vor dem der rechtmässige Verleger warnte. Die Orgelspieler in England schätzen diese Concerte noch heute sehr, und dass sie dieselben ausgezeichnet zu interpretiren wissen, bewies Herr Best aus Liverpool mit dem ersten dieser Concerte (G-moll). Man höre einmal unbefangen dieses Stück an und versuche die Zeit seiner Composition zu bestimmen — es dürfte sehr schwer dann Jemand leugnen, dass jeder Takt des Stückes von der Frische der Factur zeugt, die uns den Eindruck macht, als sei es eben entstanden. Die Concerte sind im vierhändigen Arrangement von Thomas in Leipzig bei Breitkopf und Härtel kürzlich erschienen; ich kann nicht genug darauf aufmerksam machen, dass man sie bei uns kennen lernt. man gehe aber daran mit Pietät und versuche vor allen Dingen, die Schönheit des Klanges, der in ihnen liegt, gewahr zu werden; das erwähnte Arrangement ist zu empfehlen. Herr Best trug das Concert so vor, dass ihn die zahlreiche Zuhörerschaft (es waren zwar nicht so viele Personen anwesend wie beim »Messias« durch lang anhaltenden Beifall auszeichnete. Die grosse Orgel zeigte dabei die volle Schönheit ihres Tones, welche darauf beruht, dass die Pfeifen mit grösster Accuratesse gearbeitet sind nach dem Zeugnisse, welches die Erbauer dafür ablegen.

Mit diesem Concerte begann die eigentliche »Selections von Händel's Werken, welche nun Perlen an Perlen reihte. Zuerst sang Herr Agnesi (Bassist) die Arie »sorge infausta procella« (1732) aus »Orlando« und zeigte, dass den Italienern die Gesangskunst noch in vortrefflichster Weise zu Gebote steht. Die Arie verlangt eine grosse Ausdehnung und Biegsamkeit der Stimme, Eigenschaften, die dem Herrn Agnesi durchaus zu Gebote stehen.

Mit dem lebhaftesten Beifalle wurde dann Herr Sims Reeves empfangen (der sich beim »Messias« wegen Heiserkeit hatte entschuldigen lassen; seine Partie hatte dort Herr Kerr Gedge übernommen). Es sollte der bedeutendste Oratoriensänger Englands sein, so hatte man mir gesagt, und ich muss einstimmen darin, dass er Ausgezeichnetes leistet: er trug zunächst das »Tragt sie, Engel, durch die Lüfte« mit dem vorhergehenden Recitativ aus »Jephta« sehr zart und fein empfunden vor; der ganze grosse Schmerz des unglücklichen Vaters, der seine Tochter dem Gelübde nach opfern muss, kam darin zur wahren Darstellung. Am 26. Februar 1753 führte Händel dieses sein letztes Werk, seinen Schwanengesang, auf, und welch' ein Schwanengesang! Er hat lange daran componirt, denn seine Augenkrankheit wurde schlimmer und schlimmer dabei. Herr Sims Reeves sang die Arie und das Recitativ mit grosser Kunst und Beherrschung seiner Mittel, was bei dem grossen Raume des Krystallpalastes besonders anzuerkennen ist. Ich habe die Bemerkung gemacht, dass diejenigen der Solisten, welche wirklich singen, d. h. den Ton ungequetscht frei herausbringen konnten, auch ohne grosse Stimme durch den weiten Raum der Zuhörer (ich sass etwa in der fünfzigsten Reihe) durchdrangen. Hingegen war bei manchen entschieden die mangelhafte Tonbildung der Hinderungsgrund, dass die Tonwellen sich regelmässig durch den weiten Raum fortpflanzen konnten. — Als wundervolles Pendant zu dem Gesange des Vaters sang Frl. Tietjens die Abschiedsarie der Tochter Jephta's entzückend. Die Einsätze in den hohen Lagen waren von wunderbarer Schönheit, dabei das Ganze sehr zart aufgefasst, aber nicht sentimental; alles das imponirte auch dem Publikum derartig, dass Frl. Tietjens sowie Herr Sims Reeves mit dem lebhaftesten Beifalle belohnt wurden, der keineswegs immer erfolgte. —

Digitized by Google

Aus »Josua« (1747) sang der Chor die Einleitung in der schon an ihm gerühmten Vollendung.

Um die wechselnde Thätigkeit und Vielseitigkeit der Auffassung Händel's wieder ins Licht treten zu lassen, schien, darauf folgend, eine Arie aus der Oper »Alcina« (1735) gewählt zu sein, welche Frau Trebelli-Bettini in einfacher, herzlicher Weise vortrug. Diese Arie gehört zu denjenigen Stücken Händel's, in welchen mit so kleinen Mitteln so viel gemacht ist; die deutsche Händelgesellschaft hat das Verdienst, diese Oper, deren Drucke selten geworden sind, wieder herausgegeben zu haben als eine herrliche Probe Händel'scher Opernmusik.

Aus »Judas Maccabäus« (1746) sang Herr Vernon Rigby die Arie des Judas, worin er zur Vertheidigung Juda's auffordert, und Herr Sims Reeves die Arie des Judas nach seiner siegreichen Rückkehr von Samaria und Syrien. Die beiden Nummern waren leider nicht nebeneinander gestellt, sonst hätte das zu einem interessanten Vergleiche der beiden ausgezeichneten Tenoristen vortrefflicher Gelegenheit gegeben. Herr Vernon Rigby ist der jüngere und auch weniger erfahrene von beiden. Doch behandelt auch er seine Stimme, wie schon im »Messias«, mit grosser Kunst.

Aus »Ezio« (1732) trug eine Arie voller Humor, »nasse si bosco«, Herr Santley vor.

Eine sehr glückliche Wahl waren die Nummern aus »*Allegro e Pensieroso*« (1740). In diesem Oratorium werden der »Frohsinnige« und »Schwermüthige« (wie die deutsche Uebersetzung lautet) charakterisirt durch ihre Stimmungen. Fräul. Tietjens sang eine Partie des Schwermüthigen, welche dessen Stimmung am Abend, wenn die Abendglocken läuten und er in das Thal hinabsieht, schildert, Herr Cummings (Tenorist) die Wanderarie des Frohsinnigen, der sich über das Läuten der Glocken am Feiertage, bei hellem Festesglanze freut, und über das Treiben der Landleute an einem solchen Tage. Da fällt der Chor ein und schildert dieselbe Situation, dann fortfahrend: »Doch nachher gehen sie zur Ruh und sind bald eingeschläfert durch süsternde Abendwinde«. Dieses letztere Wort sang der Chor mit so vorzüglicher Technik, dass man wirklich schwankend werden musste, was an dem Stücke mehr zu bewundern war; es war von so feiner Wirkung und doch ein so ganz anderes geistiges Gebiet; während bisher fast immer im Colorit einhergeschritten war, betrat man hiermit die liebliche idyllische Welt. Tiefes Schweigen und Stannen lohnte den Ausführenden ihre Hingabe an das reizende Stück.

Madame Sinico (eine zarte Sopranstimme) sang aus »Josua«: »O hätt' ich Jubal's Harf' und Miriam's Stimm's recht hübsch — besonders klar waren ihre Coloraturen darin.

Und nun der Schlussstein des ersten Theiles; welch eine Gewalt sollte sich achtstimmigen Chore aus »Athalia« (1733) offenbaren. »Auf deine Macht wir trauen«, das war wirklich ein Monument, welches sich der gewaltige Chor damit setzte; der *cantus firmus*, wahrscheinlich eine alte Kirchenmelodie, trat da heraus, umgeben von den anderen Stimmen, welche ihn trugen, wie in leuchtender Flammenschrift geschrieben mit all der Inbrunst des Gottvertrauens, welches die betreffende Stelle in dem Oratorium verherrlichen soll. Dank wird auch dargebracht für die Erstlingsfrüchte. Diesen Theil hat ein Altsolo (Frau Trebelli) zu singen, und dann folgt wieder die Hymne. Der Chor ist wesentlich anders behandelt als sonst bei Händel; er tritt nicht als Doppelchor, sondern als achtstimmiger Chor auf. Was Händel'sche Doppelchöre, durch diese Sängermasse ausgeführt, bedeuten, das sollten wir in dem zweiten Theile der Selection erfahren, zu welcher Nummern aus »Salomo« gewählt waren.

»Salomo« hat Händel in seinem 64. Lebensjahre componirt. Es zeugt das eben von der Frische und Gewalt des Geistes, welche ihn bis an sein Lebensende nicht verlassen hat. Noch acht Tage vor seinem Tode dirigirte er den »Messias« und spielte darin selbst die Pastoralsymphonie — blind (welches Schicksal) nach dem »Public Advertiser« in gewohnter Kraft und Geschicklichkeit. Gewählt hatte man Ouvertüre und Einleitungschor, dessen Text eine Paraphrase des 150. Psalm ist, welchen Anachronismus wir dem Dichter des »Salomo« schon verzeihen wollen, da er Händel zu diesem herrlichen Werke begeistert hat; ferner war gewählt eine Arie, in welcher Salomo die Eitelkeit und Hinfälligkeit menschlichen Wissens schildert, dann eine Arie der Königin von Saba; der Unmittelbarchor, welcher ausgezeichnet ging, besonders in Bezug auf die Nüancirungen der Tonstärken; dann der gewaltige Chor zum Preise Salomo's, wobei die Doppelchöre, die sich antworten, von erstaunlicher Wirkung waren; dann der Preis der Musik, durch deren Wirkungen Salomo der erstaunten Königin die menschlichen Leidenschaften schildert; die Arie des Hohenpriesters Zadok, in welcher der Tempel gepriesen wird, und der grosse Chor »Preist den Herrn«, der unmittelbar darauf folgt. Mme. Patey und Mme. Sinico, so wie Herr Cummings sangen die Soli. Es ist wohl nur der Grösse eines Händel möglich, so lange und stets neu anregend eine solche Zuhörerschaft (18,000 Personen) so anhaltend zu fesseln. Die Anzahl derjenigen war doch nur eine sehr kleine, welche nicht bis zu Ende ausharrten. Der Chor leistete bis zum letzten Augenblicke Alles in derselben Frische wie im Anfange.

War auch der Himmel öfters recht drohend gestimmt, und schien er auch an diesem Tage das Fest, wenn auch nur für Augenblicke, stören zu wollen, so ging doch dieses Mal Alles ohne Störung vorüber, welche bei der Aufführung des »Messias« durch einen ungeheuren Gewitterregen vereinlasst war, der auf das Krystalldach platzte.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Compositionen für Orgel.

2. Zijnen Vader toegewijd. **Sonate** op het Koraal »Aus tiefer Noth schrei ich zu Dir« voor Orgel van **S. de Lange jr.** Vijfde Werk. Pr. f. 2. 40. Utrecht, Louis Roothaan. 1870. (L. R. 26.) Fol. 23 Seiten.

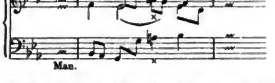
Diese Sonate des anscheinend noch jungen holländischen Componisten, der sie in kindlicher Dankbarkeit seinem Vater widmet, verräth ein viel besseres ernsteres Streben als das vorige Stück. Sie besteht aus drei Sätzen:

Maestoso, C-moll, $^4/_4$-Takt,
Andante, F-phrygisch, $^3/_4$-Takt,
Finale, C-moll, $^4/_4$-Takt.

Die ganze Sonate ist durchweg contrapunktisch gehalten und in jeden der drei Sätze der Choral: »Aus tiefer Noth schrei ich zu Dir« nach seiner alten Luther'schen Melodie hinein verwebt. Am freiesten ist der erste Satz behandelt, der Choral tritt in demselben nur im einfachen schlichten Contrapunkt (Note gegen Noten, choraliter) auf, als langsamer und sanfter Gegensatz zu dem bewegten und kräftig gehaltenen Grundthema. Der zweite Satz behandelt den Choral canonisch als *Cantus firmus* und der dritte Satz bringt nach einer freien (freilich allzu freien) Einleitung zuerst eine einfache Fuge über ein frei erfundenes Fugenthema, an welches sich sodann eine andere Fuge über die erste Choralzeile als Thema anschliesst, wobei zuletzt das erste Fugenthema in der Verlängerung (per augmentationem) mit verwebt wird. Im Allgemeinen lässt sich die Anlage nicht ungeschickt nennen. Sie ist verständlich und übersichtlich, wenngleich sie sich bis auf die Eintheilung in drei Sätze wenig oder gar nicht an die übliche Form der Clavierssonaten bindet, was an sich kein Nachtheil oder Fehler ist.

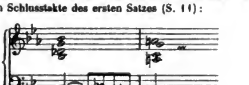
Digitized by Google

Vor manchen anderen Sonaten, z. B. auch den meisten der Mendelssohn'schen, hat sie die mehr contrapunktische Form voraus, wodurch sie orgelgemässer wird als jene, wiewohl ihr allerdings die Kraft der Gedanken und der leichte Schwung abgehen, die einem Genius wie Mendelssohn in so hohem Maasse zu Gebote standen. Mit der Anwendung der Octavgattungen scheint der Verfasser nicht unbekannt, davon legt der zweite Satz, der mit der Vorzeichnung von fünf ♭ in phrygisch *f* geschrieben ist, Zeugniss ab. *) Man würde jedoch irren, wenn man daraus schliessen wollte, dass der Contrapunkt des Herrn de Lange völlig nach der vortrefflichen Fux'schen oder einer eben dieselben Grundsätze verfolgenden Schule gebildet wäre, vielmehr scheint die Kirnberger'sche oder eine ähnliche vielleicht neuere Schule sein Lehrmeister gewesen zu sein. Ueberhaupt ist, wenn sich auch entschiedene Studien im Contrapunkt gar nicht verkennen lassen, doch von der contrapunktischen Schreibweise des Herrn de Lange an sich nicht ganz so Günstiges wie von der Anlage der Sonate zu berichten. Es finden sich da Unvollkommenheiten, die bei aller erlaubten Freiheit doch zu den Fehlern gerechnet werden müssen, z. B. Seite 9, Zeile 2, erster Takt (Takt 96 des ersten Satzes):



Das doppelte *a* im Alt und Bass, die verminderte Quinte und zugleich übermässige Quarte gegen den Tenor *es* wirkt sehr unangenehm.

So wendet der Verfasser auch mehrere Male die None gegen die Mittelstimme an. Am häslichsten macht sich dies in dem drittletzten Schlusstakte des ersten Satzes (S. 11):

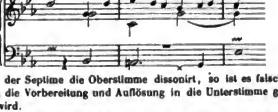


Das *des* in der rechten Hand gegen das *e* in der linken ist überaus böse und weniger zu verzeihen als die beiden reinen Quinten bei × × : *eh, fo.*

Ebenso ist S. 20, im drittletzten Takte der letzten Zeile (Takt 150 des letzten Satzes):

die None *as* gegen das *g* des Tenors fehlerhaft.

S. 21, Z. 4, vorletzter Takt, findet sich eine falsch gebrauchte Septime:

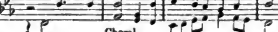


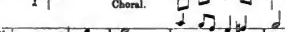
Da in der Septime die Oberstimme dissonirt, so ist es falsch, wenn die Vorbereitung und Auflösung in die Unterstimme gelegt wird.

Auch sonst noch finden sich Härten in der contrapunktischen Stimmenführung, z. B. S. 21, Z. 3, vorletzter Takt (Takt 171):

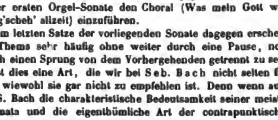
Die Freiheit eines Orgelpunktes vermag doch nicht Alles zu entschuldigen.

Waren die bisher gerügten Mängel in der Stimmenführung nicht gerade hervorragende zu nennen, so ist ein schon weit empfindlicherer Fehler die Art, wie der Componist seine Themata nicht selten auftreten lässt. Im ersten Satze geschieht dies in der Art, dass er das Thema bald mit, bald ohne Auftakt vorführt, z. B.

S. 1:  dagegen

S. 8: 

Am wunderlichsten nimmt sich in dieser Beziehung die erste Einführung des Chorales aus, S. 6, Takt 1:



Weswegen vor Beginn der Choralmelodie die beiden *dd* stehen, ist nicht ersichtlich. Ueberhaupt ist diese ganze Einführung verfehlt. Wie geschickt weiss dagegen Mendelssohn in seiner ersten Orgel-Sonate den Choral (Was mein Gott will, das g'scheh' allzeit) einzuführen.

Im letzten Satze der vorliegenden Sonate dagegen erscheint das Thema sehr häufig ohne weiter durch eine Pause, noch durch einen Sprung von dem Vorhergehenden getrennt zu sein. Es ist dies eine Art, die wir bei Seb. Bach nicht selten finden, wiewohl sie gar nicht zu empfehlen ist. Denn wenn auch bei S. Bach die charakteristische Bedeutsamkeit seiner meisten Themata und die eigenthümliche Art der contrapunktischen Behandlung diesen Mangel wieder einigermaassen ausgleichen, so stört doch in den meisten anderen Fällen dieser Fehler die Deutlichkeit, indem dadurch der Eintritt des Thema verwischt und unkenntlich gemacht wird.

Alle die genannten Mängel und Fehler aber, die doch immerhin nur das äussere Wesen der contrapunktischen Formengebung berühren, würden unbedeutend und klein zu nennen sein, wenn sie auf anderen Gebieten der formalen Gestaltung durch eben so viel Vorzüge aufgehoben würden. Das ist nun

*) Auch im ersten Satze ist der Choral richtig eingeführt, nämlich bei der Vorzeichnung von drei ♭ mit *d G d es d c B c d*.

Digitized by Google

leider nicht der Fall, sondern wir stossen hier auf den Hauptfehler der ganzen Composition, und zwar betrifft dieser die ganz verfehlte und im höchsten Grade unklare Modulation, sowohl im weiteren wie auch im engeren Sinne des Wortes. Die Modulation beruht auf der Cadenz. Von vernünftigen und wohlangewandten Cadenzen aber ist fast in dem ganzen Stücke nicht die Rede, ja es scheint fast, als wären die Cadenzen absichtlich vermieden, in dem (freilich nicht seltenen) Irrthume, als würde dadurch der Fluss des Ganzen gehemmt und unterbrochen. Allerdings gehört eine gute Cadenzengebung in contrapunktischen Stücken mit zu den schwierigsten Aufgaben des Contrapunktes. Nichts destoweniger verliert aber ohne eine solche ein jedes Stück, sei es contrapunktisch oder nicht, vollständig seinen Halt, es wird ein skelettloser, molluskenartiger Körper ohne vernünftige Gliederung und Klarheit. Contrapunkt wird unter diesen Umständen zu einem unklaren, unverständlichen Geschwätz, und das ist zum grossen Theile die Sonate des Herrn de Lange, wenn auch der Ausdruck hart erscheint, trotz mancher Vorzüge und besonders trotz des guten Strebens und ernsten Willens, der sich in derselben in so erfreulicher Weise kund giebt. Was die Modulation im weiteren Sinne des Wortes anbelangt, so muss es sich Referent versagen, näher auf all die vielen hundert einzelnen Fälle in dem vorliegenden Stücke und auf das gegenseitige Verhältniss derselben zu einander einzugehen und zu zeigen, wie überall die mangelhafte oder verkehrte Cadenzirung verdunkelnd und störend auf das Wesen der erstegenannten (der Modulation im weiteren Sinne) einwirkt: es würde den Raum und auch den Zweck dieses Referats bei Weitem übersteigen. In Beziehung auf die Modulation im engeren Sinne sei dagegen erwähnt, dass der Verfasser der vorliegenden Sonate fast völlig die Modulation nach den anderen Tonstufen der Tonleiter ignorirt, dagegen aber sehr bald aus dem Grundsysteme heraustretend, in wirrem Zuge ohne jegliche motivireude Cadenzirung fremd und fremdere Tonsysteme vorüberführt, bis er nach einiger Zeit ebenso unmotivirt eiligst in die Haupttonart zurückzukehren sucht. So bringt er in der That nur einmal im ganzen ersten Satze der Sonate eine wirkliche wohl eingeleitete und ausgeführte Cadenz in *Es*, also eine Modulation nach der dritten Stufe der C moll-Tonart an (im ersten Satze S. 8, Zeile 3). Die übrigen Tonstufen, die Modulationen nach *F*, *As* und *B* treten gar nicht oder nur als ganz untergeordnete, zufällige Abschlüsse der Choralzeilen auf. Vorübergehend moduliert das Stück allerdings nach allen genannten Tonstufen. Aber niemals vollführt sich die Modulation vollständig. Es erscheint wohl ♯*a*, aber verschwindet gleich wieder, ohne dass die B dur-Cadenz oder wenigstens die Einleitung dazu gefolgt wäre. Ebenso ist es mit *des* und *e*, auf die nicht F-moll, sondern gleich *fis* und *a* folgt, das seinerseits auch nicht die erwartete Cadenz in *G* folgen lässt, sondern wonach mitteist *h* sogleich die Wendung nach C-moll zurück vollführt wird. So schwankt die Modulation zwischen den genannten Tonstufen hin und her, ohne in irgend eine derselben wirklich einzulenken; doch plötzlich erscheint durch Verwandlung der grossen Terz des Systemes in die kleine, *es-g* in *es-ges* ein ganz neues Tonsystem, das von Es-moll, auch ohne dass eine Cadenz dorthin geführt hätte; dort geht es nun ebenso mit den diesem Systeme angehörenden Tonstufen, wie vorher mit dem von C-moll endlich dahin zurück; nirgends ist Ruhe, keine einzige modulatorische Wendung erscheint motivirt, Alles ist ungeordnet, und nie hat man das Gefühl, welches jede in sich abgeschlossene und vollendete Form unmittelbar hervorrufen soll: dass Alles so sein muss, als es ist, dass es gar nicht anders sein könnte. Im Gegentheil, nur zu sehr fühlt man, hier könnte es mindestens ebenso gut auch anders sein, eine andere Modulation, eine bessere Gliederung, eine wirksamere Einführung des Themas: die unmittelbar sich aufdrängende Empfindung des einen Haupt-Fehlers steigert von selbst auch die Empfindlichkeit für die anderen weniger in die Augen springenden. Zuletzt erscheint das Ganze völlig verworren und gedankenlos und doch ist das Letztere durchaus gar nicht, das Erstere, wie bereits oftmöglich erwähnt, wenigstens nicht in so ganz unbedingtem Maasse der Fall.

Was den zweiten und dritten Satz anbelangt, so möchte es als ganz selbstverständlich erscheinen, dass der soeben besprochene hauptsächlichste Fehler auch in ihnen sich in gleicher Weise kundgiebt und allerdings ist dies auch im dritten Satze, besonders in der Einleitung zu demselben der Fall. Dieselbe ist eine wahre Musterkarte einer wilden und zügellosen Modulation, besonders was die letzten zehn bis zwölf Takte anbetrifft. — Nicht als ob der Referent in engherziger Gesinnung jede überraschende Wendung, weil sie aus dem Gewöhnlichen, Hergebrachten heraustritt, an und für sich verdammen wollte, vielmehr wären dergleichen gerade in einer Einleitung unter Umständen nicht übel angebracht; es muss jedoch eine jede solche Wendung, mag sie noch so fremdartig erscheinen, ihr Gesetz in sich selbst tragen, sonst macht sie den Eindruck des Gesetzlosen und daher des Hässlichen. — Was dagegen den zweiten Satz der Sonate anbelangt, so macht er eigenthümlicher Weise in Ansehung des erwähnten Fehlers eine Ausnahme, und zwar aus dem einfachen Grunde, weil hier die Modulation durch den *Cantus firmus* gebunden ist. Dieser Satz ist nämlich so eingerichtet, dass er aus der Choralmelodie im $^3/_4$-Takt einen regelmässig durchgeführten zweistimmigen Canon in der Octave bildet, zu dem ein freier Grundbass gesetzt ist, während eine laufende Figur in lauter Sechszehntel-Passagen die oberste Stimme dazu liefert. Die Anordnung ist eine wohl erdachte und gut und streng durchgeführt — z. B. wechseln im Canon die beiden Stimmen mit einander ab, so dass im ersten Theile die Oberstimme, in der Wiederholung dagegen die Unterstimme den Canon beginnt. — Nur stört auch hier allerdings der Mangel an der nöthigen Gliederung. Die Sechszehntel-Figur läuft ruhelos von Anfang bis zu Ende fort, ohne dass sie einen fühlbaren Einschnitt zu überbrücken hätte; dazwischen erklingen wohl die beiden ineinander geschobenen Choralmelodien, aber man hat nicht die Empfindung, dass sie organisch in das Ganze verwebt sind, und so wird denn für den Zuhörer der Satz immer unverständlich bleiben.

Wenn sich der Referent bei dem in Rede stehenden Werke länger aufgehalten hat, als es seine ursprüngliche Absicht war, so geschah dies nicht aus einer übergrossen Schreibseligkeit oder Lust am Kritisiren — von Beidem ist der Verfasser dieser Zeilen kein grosser Freund — sondern angeregt durch das Interesse für das ehrenwerthe Streben und die relative Tüchtigkeit, welche aus der Sonate des Herrn de Lange sprechen, ganz im Gegensatze zu dem erstbesprochenen Werke, der »*Fantaisie apôtres*« des Herrn Feigerl. Wenn Herr de Lange, wie wir hoffen wollen, noch nicht von der Ueberzeugung durchdrungen ist, dass er ein bereits fertiger Componist sei, der Nichts mehr zu lernen habe, so ist er wohl fähig, die Unvollkommenheiten, welche dieses sein fünftes Werk aufweist, in späteren Werken abzulegen, und ebenso vollendete als tüchtige Werke, wie er es offenbar mit dieser seiner Sonate erstrebt, aber noch nicht erreicht hat, zu schaffen. Aus seiner innersten Ueberzeugung heraus möchte der Referent dem Verfasser der Sonate den Rath geben, sich — mögen seine vorangegangenen Studien gewesen sein, welcher Art sie wollen — mit höchstem Eifer auf das Studium des strengen Contrapunktes zu werfen, wie er etwa in dem *Gradus ad parnassum* von Joseph Fux oder in der Bearbeitung derselben Lehre von Heinrich Bellermann enthalten ist. Allerdings, wenn diese Lehre schon an und für sich einer tiefen Hingabe, Geduld und Ausdauer bedarf, damit sie die verheissenen Früchte bringe, so gehört für Jemanden, der

Digitized by Google

offenbar schon mancherlei Studien absolvirt und verarbeitet hat, ein hoher Grad von Entsagung und ein eisenfester Wille dazu, um durchzudringen; aber es ist und bleibt der einzige Weg, auf welchem Herr de Lange zu jener vermissten Klarheit gelangen kann, durch die sich die Werke der grossen Meister neben ihrer inneriichen Bedeutsamkeit auszeichnen. Man sollte meinen, Herr de Lange merkt es selber, wo es ihm mangelt, nur hat ihm die Macht gefehlt, dem abzuhelfen. Man sieht, wie eifrig er die Werke Joh. Seb. Bach's studirt hat, so zwar, dass er sogar Züge aus denselben entlehnt, wie der zweistimmige Canon auf ruhenbleibendem Grundbasse *g*, S. 21 und 22, auch der sehr bezeichnende Trugschluss auf *ges* (auf der letzten Seite der Sonate, zweite Zeile), welche beide Züge in der grossen F dur-Toccate von S. Bach sich wiederfinden, und endlich die Idee einer zweistimmigen Pedalführung (im zweiten Satze), die auch S. Bach bei einem Vorspiele wunderbarer Weise über denselben Choral: »Aus tiefer Noth« etc. anwendet. Mit allem diesen soll Herrn de Lange auch nicht der geringste Vorwurf eines Plagiats gemacht werden; im Gegentheile, es ist ein gutes Zeichen für sein treues Studium.*) Vergleicht er aber seine Composition mit denen der Meister, so müsste doch, sollte man meinen, der Unterschied der Klarheit dieser zu der Unklarheit seiner eigenen Composition ihm selber auffallen, ja beim Schaffen wird er es gespürt haben, wie schwer es ihm manchmal gewesen sein wird, weiter, oder wieder heraus oder herein zu kommen. Das Alles kann und wird ihn nur anspornen, jenen Mangel zu beseitigen und zu jener Klarheit durchzudringen, die ihm selber erst die rechte Befriedigung zu gewähren vermag.

Reinhard Succo.

*) Auch die Sextenaccord-Gänge, die Mendelssohn so gern angewendet hat, finden wir wieder. Leider sind sie weder bei dem Einen, noch bei dem Anderen von guter Wirkung.

Von Dingelstedt bis Herbeck.

(Ein Rückblick auf die Oper in Wien.)

Von **E. Schelle.***)

IV.

Das neue Haus war endlich fertig geworden; am 25. Mai 1869 sollte es zum erstenmale seine Räume dem Publikum erschliessen. Ein historischer Moment für das Wiener Kunstleben, das mit dem Kärntnerthor-Theater seine alten Traditionen aufgab, mit einer glanzvollen Vergangenheit abschloss, um in einer neuen Phase seiner Existenz neuen Zielen entgegenzustreben. Mit Rührung weilt der Blick auf dem jetzt verödet dastehenden ehrwürdigen Gebäude auf dem Spitalplatze; manches unvergängliche Denkmal der Musik war aus ihm in die Welt gefördert worden, oder hatte in ihm seine Weihe empfangen; die brillantesten Sterne in der Gesangskunst leuchteten hier einst und verbreiteten über die ärmliche Bühne einen weithinstrahlenden Glanz. Wird sich an das mit prachtvollem Luxus ausgestattete Haus eine gleiche Ruhmesepoche heften, wird sich dieses einst einer ähnlichen befruchtenden Einwirkung auf das Schaffen in der Kunst und auf den Geschmack des Publikums rühmen dürfen? Die Aufgaben haben sich jetzt erweitert, die Anforderungen sich geändert, dasjenige künstlerische Element, welches im alten Opernatheater dominirend den Vordergrund einnahm, der Gesang, wird im neuen Hause schon durch die grossen Verhältnisse der Räumlichkeit aus seiner früheren und ursprünglichen Stellung verdrängt, auf ihm ruht nicht mehr der Schwerpunkt des Effectes, er bildet nur einen Factor des Gesammtbildes, und zwar in gleicher Linie mit Scenerie und Darstellung. Es lässt sich nun einmal nicht leugnen, der specifisch musikalische Effect wird im neuen Gebäude wesentlich gelähmt, für solchen sind überhaupt die meisten Opernhäuser zu gross; denn es ist längst bewiesen und unzweifelhaft, dass der Ton, wenn er auf den menschlichen Organismus musikalisch wirken soll, nicht von einem dem Hörer zu fernen Punkte ausgehen darf, wie ein Musiker von Fach und ein feiner Kenner, Berlioz, ganz richtig behauptet und die Erfahrung, die wir selber im neuen Hause gemacht haben, spricht für ihn. Die Gattung der Spieloper zumal, die gerade die lieblichsten und feinsten Blüthen der Kunst in sich schliesst, findet in den neuen Localitäten keine geeignete Stätte mehr; diese Wahrnehmung haben wir jedesmal gemacht, wenn uns ein Gebilde aus diesem Gebiete hier zum erstenmale vorgeführt wurde. Der Musikliebhaber mag das bitter beklagen, allein mit den Bedürfnissen der Zeit ist nicht zu rechten; der Entwicklungsgang der Oper ist heutigen Tages auf einem Punkte angelangt, wo die Kunst nach einem anderen Systeme als früher arbeitet und eine scharfe Trennung des Opernhauses vom Concertsaale gebieterisch fordert. Eine Ausgleichung der Verhältnisse wäre nur auf dem Wege einer Theilung des Institutes zu ermöglichen, wenn man etwa das alte Kärntnerthor-Theater zu Gunsten des leichteren Operngenres dem Operahause affiliiren könnte; allein eine derartige Frage konnte damals für den Director der Oper nicht in Betracht kommen; für ihn handelte es sich zunächst nur um die Uebersiedelung in das Haus und um die Begründung eines neuen Systemes der Verwaltung, wie es der Etat des neuen Kunsttempels verlangte.

Als Dingelstedt die Directionsführung übernahm, war das neue Gebäude noch nicht so weit vorgerückt, dass man sich der sicheren Hoffnung hingeben konnte, dasselbe nach anderthalb Jahren eröffnet zu sehen; ja Fachmänner meinten sogar, dass der Zeitpunkt kaum nach $2^1/_2$ Jahren in Aussicht zu stellen sei. Dingelstedt indessen gelang es, durch Bildung von Commissionen und deren Resultate fördernd auf das Werk einzugreifen und den Eröffnungstermin näher zu rücken. Die ersten Sitzungen hatten den artistisch-technischen Theil zum Vorwurfe, d. h. die Bestimmung jener Opern, welche zuerst aufzuführen und zu sceniren waren. Es wurden den Thestermalern bestimmte Aufgaben zugetheilt und die rechtzeitige Lieferung von Decorationen zur Pflicht gemacht, und die Theaterschneiderei mühte sich ab, die Costüme nach Angabe Gani's zu beschaffen. Eine von der General-Intendanz erbetene Commission zur Festsetzung der Geldbedürfnisse unter Vorsitz des k. k. Regierungsrathes v. Srbik und unter Theilnahme der Herren Eisenreich, Knapp, Steinhauser, Fillis, Fass u. A. tagte und berieth bis spät in die Nacht hinein über das aufzustellende Budget der Ausgaben, der eventuellen Einnahmen und der Höhe der Eintrittspreise. Eine andere Commission berieth ferner unter reger Theilnahme der Herren Esser und Schober mit dem Director die artistischen Hilfsmittel; es kam hier in Frage die Grösse des Künstlerpersonals, des Chores, Orchesters und Ballets. Dann musste das alte Repertoire ausgebaut und daneben ein neues geschaffen werden. Man arbeitete scharf; manchen Beamten traf die tiefe Nacht noch an seinem Tische beschäftigt, die Protocolle abzufassen, die von der Commission gebilligten Ideen auszuarbeiten, Abschlüsse von Lieferungs- und Engagements-Verträgen zu bewerkstelligen. Dingelstedt liess es an Energie nicht fehlen, er wollte um jeden Preis möglichst bald zum Ziele gelangen; seine reichen Erfahrungen und sein unbestrittenes organisatorisches Geschick kamen ihm dabei vortrefflich zu Statten. Gegen Ende des April 1869 war zwar das Auditorium des Hauses bereits fertig, die Bühne aber im Anfang des Mai noch nicht einmal gebretert, am Schnürboden fehlten die Schnüre, die Garderoben und Maschinerien sahen ihrer Vollendung erst entgegen.

In der verhältnissmässig kurzen Zeit von ungefähr drei

*) »Presse« Nr. 186.

Digitized by Google

Wochen war der Bühnenraum wenigstens nothdürftig hergestellt, so dass man an die Akustikprobe denken konnte. Frau Wilt und Herr Hrabenek, der einige Zeit darauf der Oper durch den Tod entrissen wurde, sangen bei dieser, das Orchester spielte unter der Leitung Proch's eine Ouvertüre von Meyerbeer, die Choristen führten den Jagdchor aus Weber's »Euryanthe« aus und Herr Hellmesberger trug ein Violinsolo vor. Das Resultat war befriedigend, es übertraf sogar die Erwartungen, wie man sagte, aber durfte man es massgebend nennen, so lange Auditorium und Bühne noch nicht vollständig ausgerüstet waren und so manche Materialien fehlten, welche einen grossen Einfluss auf den Charakter der Schallwirkung ausüben? Die Folge hat gezeigt, dass man mit dem Urtheile etwas zu rasch war, denn die ersten Opern-Aufführungen machten nach dieser Seite hin keineswegs den günstigsten Eindruck. Nur an gewissen Stellen des Zuschauerraumes genügt der Klangeffect den Forderungen an einen Kunststempel, auf anderen lässt er dagegen sehr Vieles zu wünschen übrig. Nicht von jedem Standpunkte aus verschmelzen sich die Töne der Instrumente zu einer harmonischen Wirkung, vermögen sich die Stimmen der Sänger zur gebührenden Geltung zu bringen, die Tonfarbe ist grell und ungleich, die Schallkraft einzelner Instrumente tritt scharf und schneidig hervor und entzieht dadurch nicht selten dem gesammten Tonwesen den Reiz des Wohlklingens. Das akustische Räthsel ist von den beiden Baumeistern nicht gelöst worden. Die allmächtige Gewohnheit hat uns freilich mit diesen Uebelständen allmälig so vertraut gemacht, dass sich das Ohr an ihnen nicht mehr stösst. Und an was gewöhnt sich endlich der Mensch nicht.

Jene Probe aber war nothwendig, sie zeigte, dass das bestehende wirkende Personal, Sänger, Chor, Orchester und Ballet, in diesen Räumen nicht ausreichen wollte, namentlich bedurfte der Chor einer entsprechenden Verstärkung. Jetzt erwiesen sich die Vortheile der Gründung Dingelstedt's vom Jahre 1867; hätte er damals nicht den Elevenchor eingeführt, so würde man wegen der Beschaffung der benöthigten Kräfte in geschulten Choristen in die grösste Verlegenheit gerathen sein. Nun aber konnte man den Körper mit leichter Mühe den Bedürfnissen des neuen Hauses gemäss vervollständigen. Der Chor wurde nun zu einer Stärke von 90 Personen nebst acht Sängerknaben vermehrt. Auch das Ballet musste wegen der grösseren Dimensionen der Bühne vergrössert werden; es erhielt aus der Tanzschule des Herrn Telle eine Ergänzung, so dass die Anzahl der Mitglieder 80 Personen betrug und ausserdem hatten bei den Aufführungen noch gegen 30 Kinder aus der Elevenclasse mitzuwirken. Die Tanzschule war vorsorglich zu diesem Zwecke von Dingelstedt früher erweitert worden, er hatte sie in drei Classen getheilt und dieselben unter die Leitung der Frau Telle und der Herren Caron und Telle gestellt. Im alten Kärntnerthortheater umfasste das Orchester 90 Musiker; bei der Probe hatte man aber die Erfahrung gemacht, dass im neuen Hause besonders die Streich-Instrumente an Wirkung zurückträten, so wurden noch 21 Künstler hinzugezogen und die Gesammtzahl der Mitglieder auf 111 Mann erhöht. Der Pariser Grossen Oper stand nun die unsrige in Ansehung des Chores, Ballets, Orchesters vollkommen ebenbürtig gegenüber; denn jene zählte damals 90 Choristen und Choristinnen, 70 Tänzer, Tänzerinnen nebst 12 Kindern für das Ballet und 85 Orchester-Mitglieder; im Ballet und Orchester war sie gegen das neue Operntheater sogar bedeutend im Rückstande.

Man hatte nunmehr, was man bedurfte, und war bereit, den Feldzug in dem neuen Hause zu eröffnen.

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **Berlin.** In der Galavorstellung im kgl. Opernhause, welche den Einzugsfeierlichkeiten folgte, kamen zwei neue Festspiele zur Aufführung. »Die Heimkehr« von Julius Rodenberg, mit Musik von Karl Eckert, und »Barbarossa« von Julius Hein, componirt von Bernhard Hopfler. Der Berichterstatter der N. fr. Presse Herr W. v. B. giebt folgende Schilderung von beiden: Nach der Enthüllung des Denkmals Friedrich Wilhelm's folgte zuerst Julius Rodenberg's: »Die Heimkehr«. Unter Orgelrauschen hebt sich der Vorhang, und in Wolkenregionen sehen wir auf goldenem Throne die hehre Gerechtigkeit im antiken weissen, goldgesäumten Gewande — zu ihren Füssen ihre liebste Tochter, den holden Frieden, und liebliche Genien mit der goldenen Wage, während die Tages- und Jahreszeiten und die Künste in malerischen Gruppen und knieenden Gewande mit ihren Attributen im Halbkreise den Thron umstehen. Der Reiz dieser Gruppen wurde dadurch wesentlich erhöht, dass die weiblichen Korypheen des Schauspiels und Ballets hier Statistenrollen übernommen hatten und durch lebhaftes Mienenspiel und plastische Gesten die Lebendigkeit der Worte im Munde der redenden Gerechtigkeit (Frl. Meyer) und des lieblich singenden Friedens (Frl. Lehmann) glänzend zu heben verstanden. Die Damen Kessler, Henne, Giese gaben Morgen, Mittag, Abend; Taglioni, Bergmann, Kuhle, Hartmann die Jahreszeiten; die Solotänzerinnen Forsberg, Selling, Leon, Kitzing, Schmid und die Schwestern Treggiin stellten die Künste dar. Wundersüss sang der Friede auf die entsendenden Worte der Gerechtigkeit:

»Hab' Dank, o Mutter! Nun scheidet dein Kind,
Nun scheidet es gerne.«

und das Herbeirufen der Gespielen, der Friedensgeister, die im weichen Mädchenchore aus weiter Ferne antworten: »Wir kommen!«, näher und näher, bis sie mit geschwungenen Palmenzweigen auf die Scene stürmen: »Wir sind da!« Im Triumphzuge ziehen sie nieder, den Kriegern am Rhein — am wunderschönen deutschen Rhein mit seinen blauen Bergen und blitzenden Wellen den goldenen Frieden zu bringen. Und wie im Traume sehen die Krieger die Segnungen, das Glück des Friedens, im lebendigen Bilderspiele und unter fernem Jubelklange: »Nun denket Alle Gott . . .« zwei herrliche lebende Bilder: »Die Wiederkehr der Krieger in den Friedensschooss des Hauses«. — Ein ergreifender Schluss, der sich auf allen Gesichtern lebhaft widerspiegelte. Wir hätten gewünscht, dass mit diesem Festspiele das eigentliche Festprogramm zu Ende gewesen und jetzt eine Oper gefolgt wäre. Aber nach einer längeren Pause folgte ein zweites Festspiel: »Barbarossa«, gedichtet von dem Director des königlichen Schauspiels, Julius Hein, und componirt von Bernhard Hopfler. Die Dichtung hatte augenscheinlich nur den Zweck, eine Reihe von schön componirten lebenden Bildern an einen Faden zu reihen. Aber wir meinen, das hatte man leichter haben können, ohne den alten Barbarossa im Kyffhäuser zu incommodiren. Im Uebrigen sang und spielte Herr Niemann den Rothbart prächtig. Dagegen war Frl. Horina ein um so dürftigerer Zwerg mit wahrhaft zwergartiger Stimme. Die tausendjährigen Kyffhäuser-Recken waren musterhaft, natürlich für so kleines Gesicht. Frau Ingeborg Bronsart hatte zum Ueberfluss nun noch einen ziemlich mittelmässigen Kaisermarsch componirt, der gespielt wurde, weil Frau v. Bronsart, des hannoverschen Theater-Intendenten Gattin, eines preussischen Generals Schwiegertochter ist. Denn schliesslich sich da doch fast ein wenig unvermeidliche »Wacht am Rhein« mit dem nicht gerade sehr gelungenen Papphilde der Reiterstatue »Wilhelm's des Siegreichen«. Aber dies Stichwort genügte, dem greisen Kaiser in der preussischen Königsloge ein stürmisches Hoch und Tücherwehen des ganzen sich erhebenden Hauses darzubringen.

* **Paris.** Am 13. Juli wurden erst die irdischen Ueberreste des am 14. Mai verstorbenen Componisten F. Auber zur Erde bestattet. Seine Leichnam hatte die Familie bis auf ruhigere Zeiten in die Gruft der schönen neu erbauten Trinité-Kirche beigesetzt. Die Trauerfeier fand unter grosser Theilnahme in genannter Kirche statt, die dem Zwecke entsprechend decorirt war. Es wurde ein »*Benedictus*« und »*Agnus Dei*« von Auber gesungen und das Orchester des Conservatoriums brachte das Requiem von Cherubini mit gewohnter Vollendung zu Gehör. Nach beendeter kirchlicher Ceremonie bewegte sich der imposante Trauerzug nach dem Kirchhofe von Montmartre. Am Grabe wurden sieben Reden gehalten, unter denen sich besonders die Rede des Herrn A. Dumas' Sohn auszeichnete. Das Chorpersonal der grossen Oper beendete mit dem Gebete aus der »Stumme von Portici« die Trauerfeier.

* Am 17. Juli früh verschied zu Leipzig in Folge eines Nervenfiebers der Pianoforte-Virtuos Carl Tausig im 31. Jahre seines Lebens.

Digitized by Google

ANZEIGER.

(120) **Neue Musikalien.** Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Für Orchester.

Reinecke, C., Op. 440. **Deutscher Triumph-Marsch.** Partitur 4 Thlr. Orchesterstimmen 2 Thlr. 40 Ngr.

Für Streichinstrumente.

Hüllweck, Ferd., Op. 45. **Zwei Stücke.** Nr. 1. Preghiera, Nr. 2. Capriccio, für den Violoncello mit Begleitung des Pianoforte. 1 Thlr.

Mendelssohn Bartholdy, F., Ouvertüren für Orchester. Für 2 Violinen, Viole und Violoncello bearbeitet von Friedr. Hermann.
Nr. 3. Op. 74. Athalie. 4 Thlr.
- 6. Op. 99. Heimkehr aus der Fremde. 25 Ngr.
- 7. Op. 101. Trompeten-Ouverture. Cdur. 1 Thlr. 2 Ngr.

Schumann, R., Op. 43. **Kinderscenen.** Leichte Stücke für das Pfte. Für Violine und Pfte. übertragen von Ferd. Hüllweck. 1 Thlr.

Stöcke, Lyrische, f. Violo. u. Pfte. zum Gebrauch f. Concert u. Salon.
Nr. 43. Reinecke, C., Andante aus der Oper »König Manfred«. 10 Ngr.

Tours, B., 2 Salon-Stücke für Violoncell und Pianoforte. 20 Ngr.

Für Pianoforte mit Begleitung.

Lacombe, F., Op. 42. Trio p. Piano, Violon et Vcelle. 2 Thlr. 10 Ngr.

Lumbye, H. C., Traumbilder. Phantasie für Orchester. Arrangement für Pianoforte und Violoncell. 20 Ngr.

Mozart, W. A., Concert Nr. 7. C moll. Für des Pfte. mit Begl. des Orchesters. **Neue Ausgabe.** Revidirt von C. Reinecke. 3 Thlr. 20 Ngr.

Schubert, Franz, Werke für Kammermusik. Op. 70. Rondo brillant für Pianoforte und Violine. H moll. 27 Ngr.

Schumann, Rob., Op. 38. Symphonie (Nr. 1, Bdur) für grosses Orchester. Für das Pfte. zu vier Händen mit Begleitung von Violine und Violoncell bearbeitet von Friedr. Hermann. 3 Thlr.

Street, Joseph, Op. 24. **Deuxième Concerto en Fa mineur** (F moll) pour le Piano avec accomp. de l'Orchestre. 5 Thlr. 10 Ngr. Partition 5 Thlr. 15 Ngr.

Für zwei Pianoforte zu vier Händen.

Bach, J. S., Tripel-Concert, für eine Violine und zwei Flöten, mit Begleitung von zwei Violinen, Viole, Violoncello, Violone u. Continuo. Eingerichtet von G. Krug. 1 Thlr. 20 Ngr.

Mozart, W. A., Concert Nr. 20. D dur, für das Pfte. mit Begl. des Orchesters. **Neue Ausgabe,** rev. von C. Reinecke. 2 Thlr. 20 Ngr.

Schumann, R., Op. 92. **Introduction und Allegro appassionata.** Concertstück für das Pfte. mit Begleitung des Orchesters. 1 Thlr. 20 Ngr.

Für Pianoforte zu vier Händen.

Reinecke, C., Op. 99. **Ballet-Musik** aus der Oper »König Manfred«. Arrang. von Augustus Horn. 1 Thlr. 10 Ngr.
—— Op. 102. **Musik** zu Schiller's **„Wilhelm Tell"** arr. 2 Thlr. 10 Ngr.
—— Op. 110. **Deutscher Triumph-Marsch** arr. 17½ Ngr.

Schumann, R., Op. 115. **Manfred.** Dramatisches Gedicht in drei Abtheilungen von Lord Byron.
Daraus einzeln:
Nr. 5. Zwischenaktsmusik. } Arr. von Aug. Horn. à 7½ Ngr.
- 6. Rufung der Alpenfee. }

Für Pianoforte zu zwei Händen.

Clementi, M., Gradus ad Parnassum. Choix de 50 Etudes. Edition revue par Louis Köhler. nr. 9. Cartonirt. 2 Thlr.

Habert, Johannes Ev., Op. 47. **Variationen** in Bdur. 25 Ngr.

Heller, Stephen, Op. 127. **Freischütz-Studien.** 4 Thlr. 15 Ngr.

Jadassohn, S., Op. 49. **Variationen** im ernsten Style über ein eigenes Thema. 22 Ngr.

Köhler, L., Op. 165. **Sonatine-Studien** für den Clavier-Unterricht.
Heft 4—10 à 4 Thlr.
—— Op. 192. **Kleine Geläufigkeits-Etüden** für den Clavier-Unterricht. 25 Ngr.

Krüger, W., Op. 106. **Lobesgrün.** Transcription - Fantaisie sur le Becchanale et le Chœur des Fiacçailles. Nouvelle édition, revue par l'Auteur. 20 Ngr.

Mendelssohn Bartholdy, F., Op. 20. **Ouverture** zu den Hebriden. (Fingals-Höhle.) Arrangement von Ernst Pauer. 15 Ngr.

Mozart, W. A., Concert Nr. 7. C moll. Neue Ausgabe. Revidirt von Carl Reinecke. 1 Thlr.

Reinecke, C., Op. 97. **Cadenzen** zu classischen Pianoforte-Concerten. Nr. 14. Zu Mozart's Concert Nr. 2. A dur. 7½ Ngr.
—— **Idylle und Pastorale.** 15 Ngr.
(Bearbeitet aus der Musik zu Schiller's »Tell«. Op. 102.)

Schubert, Franz, Pianoforte-Werke.
Op. 90. Heft 3. Impromptu. 9 Ngr.
Op. 90. Heft 4. do. 9 Ngr.
Op. 147. Sechste grosse Sonate. 12 Ngr.
Op. 164. Siebente Sonate. 12 Ngr.
Op. 142. Vier Impromptus. Heft 1. Nr. 1 und 2. 12 Ngr.
Op. 142. do. Heft 2. Nr. 3 und 4. 12 Ngr.
—— **Menuett** aus dem Octett Op. 166. Bearbeitet von Sigismund Bimmer. 15 Ngr.
—— **Sonaten.** Neue vollständ. Ausgabe. 8°. **Roth cartonnirt.** 2 Thlr.

Schütze, B., Vor Paris. Geschwind-Marsch. 5 Ngr.

Street, Joseph, Op. 24. **Deuxième Concerto en Fa mineur** (F moll). 1 Thlr. 22½ Ngr.

Tours, B., 3 Aquarellen. 20 Ngr.

Wohlfahrt, Heinr., Kinder-Clavierschule oder musikalisches ABC- und Lesebuch für junge Pianofortespieler. 19. Auflage. 1 Thlr.

Wohlfahrt, Robert, Op. 42. **Die Dur-Tonarten.** 22 Uebungsstücke, als Fortsetzung zu jeder Kinder-Clavierschule passend. 25 Ngr.

Wolff, Gustav, Op. 44. **Zwei Sonatinen.** Nr. 1. 15 Ngr. Nr. 2. 10 Ngr.
—— Op. 42. **Zwei Sonatinen.** Nr. 1. 12 Ngr. Nr. 2. 20 Ngr.

Kirchenmusik.

Liszt, F., Missa Quatuor vocum et organ. ex quibus (II T. C. et II B. B.) concinente Organo. Singulae Partes. Editio nova. 1 Thlr.

Dramatische und Concertmusik.

Reinecke, C., Op. 102. **Musik zu Schiller's „Wilhelm Tell".**
Partitur 4 Thlr. 15 Ngr. Orchesterstimmen 2 Thlr. 15 Ngr.
Stimmen für die Bühnenmusik 17½ Ngr.

Riotz, Jul., Op. 31. **Das grosse deutsche Vaterland.** Hymnes von Julius Pabst, für eine Bass-Solostimme, Chor und Orchester.
Partitur 1 Thlr. 10 Ngr. Orchesterstimmen 2 Thlr. 5 Ngr.
Clavierauszug und Stimmen.
A. Ausg. f. gem. Chor 22½ Ngr. B. Ausg. f. Männerchor 22½ Ngr.

Opern in Partitur.

Mozart, W. A., Così fan tutte. Komische Oper in zwei Acten. **Elegant cartonnirt.** 10 Thlr.

Opern und Opernarien im Clavierauszuge.

Mozart, W. A., Opern. Vollständige Clavierauszüge nach den in gleichem Verlag erschienenen Partitur-Ausgaben.
Nr. 4. Die Hochzeit des Figaro. 8°. **Roth cart.** 4 Thlr.
- 7. Die Zauberflöte. 8°. **Roth cart.** 3 Thlr.
—— **Arien** mit Begl. des Orchesters. Clavierauszug. **Roth cart.** 3 Thlr.

Mehrstimmige Gesänge.

Lund, Emilius, Op. 7. **6 Gesänge** für vierstimmige Männerchor.
Partitur und Stimmen 4 Thlr.

Reinecke, C., Op. 109. **Sechs Lieder** für zwei weibliche Stimmen mit Begleitung des Pianoforte. Heft 2 der zweistimmigen Lieder. 1 Thlr.
Nr. 1. Daßen sieht Jasminenlauben?
- 2. *Volkslied.* Ich weiss nicht, wie kommt es.
- 3. *Die Mühle im Thale.* Mühle, Mühle im lieblichen Thale.
- 4. *Abendfriede.* Aller Jubel ist verklungen.
- 5. »*Du Himmel so blau.* (Canon).
- 6. »*Grüss Gott, du goldengrüner Hain.*

Für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung.

Josephson, J. A., Op. 20. **Der siebente Stern.** Liedercyklus an Selma.
4 Thlr. 12½ Ngr.
Nr. 1. *Der Gesang.* Silberne Saiten, rauscht! Nr. 2. *Selma's Bild.* Sternlein steht in Wolken grauen. Nr. 3. *Die Waldblume.* Der Rand des Bachs in einem Thal. Nr. 4. *Das Liedchen.* Kleines Mädchen singet froh. Nr. 5. *Der Sabbath-Morgen.* Dich Sonne, dich grüsse ich! Nr. 6. *Schlummere!* Schlummre, Selma. Nr. 7. *Wer?* Wenn in purpurner Morgendämmrung. Nr. 8. *Selma leidet.* Wenn still die Aehren schwingen. Nr. 9. *Klage.* Kleiner grüner Kahn! Nr. 10. *Das Birklein.* Es stand im Thal ein Birkelein. Nr. 11. *Das Grab der Hoffnung.* Warum eilst du so schnell. Nr. 12. *Die Kapelle.* Ich flieh' zu dir, wenn Schmerzen kommen.

Löw, Rud., Op. 2. **Lieder** aus dem Braatsande, gedichtet von Wilhelm Wackernagel. 25 Ngr.

Reinecke, C., 25 Kinderlieder. (Op. 97, 68, 75, 94.) Neue Gesammt-Ausgabe. Elegant cart. 1 Thlr.

Schumann, R., Lieder und **Gesänge.** Ausgabe für eine tiefere Stimme.
Nr. 1—27 à 3 bis 4 Ngr.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Mariensstrasse 12.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 2. August 1871. **Nr. 31.** VI. Jahrgang.

Inhalt: Vier Mozart-Handschriften in der Bibliothek des British Museum in London. — Händelfest in London. III. — Von Dingelstedt bis Herbeck. (Ein Rückblick auf die Oper in Wien.) V. — Berichte, Nachrichten und Bemerkungen. — Zur Abwehr. — Anzeiger.

Vier Mozart-Handschriften in der Bibliothek des British Museum in London.

(Von Friedrich Thomas.)

Derselbe Band, welchem der von dem Verfasser in der Zeitschrift »The Musical World«[1]) veröffentlichte Brief Felix Mendelssohn's entnommen war, enthält vier, von Vincent Novello unter dem 27. Juli 1843 dem Museum zum Geschenke gemachte Mozart-Handschriften. Novello selbst erhielt die unter Nr. 4 zu erwähnende Composition von Mozart's Wittwe, Constanze Mozart (er sagt nicht wann und bei welcher Veranlassung), die Sonate (Nr. 4) von Lydia B. Hunt im Jahre 1832. Die Manuscripte Nr. 2 und 3 wurden ihm von Constanze Mozart geschenkt, als er im Juli und August 1829 mit seiner Frau Salzburg besuchte. Der Zweck dieser Reise war, der Schwester Mozart's, Marianne (der »Nannerl« seiner Briefe), Freifrau von Sonnenburg (1751—1829[2]) das Resultat einer in London veranstalteten Sammlung einzuhändigen, wohin das Gerücht gelangt war, dass sie in ärmlichen Umständen lebte.[3]) Genaue Nachforschungen haben indess gezeigt, dass dieses Gerücht nicht begründet war. Nach dem Tode des Baron von Sonnenburg (1801) zog sie nach Salzburg, wo Constanze Mozart, die sich im Jahre 1809 wieder verheirathet hatte — mit Georg Nicolaus Nissen —, seit 1820 ebenfalls wohnte.[4]) Ich gebe im Folgenden eine Beschreibung jeder der vier Handschriften unter Zufügung kurzer Bemerkungen, welche Stelle sie chronologisch einnehmen und wie weit sie entweder die Zahl der bekannt gewordenen Werke Mozart's vermehren oder für die Texteskritik von Bedeutung sind. Die Vorderseite eines Blattes (»Fol.a«) ist durch Hinzufügung von »a«, die Rückseite durch Hinzufügung von »b« bezeichnet.

Ich gebe die Handschriften durch in der Ordnung, in welcher sie sich in dem betreffenden Bande folgen.

[1]) Vol. 48. Nr. 27. 28. 29., Juli 1870.

[2]) S. »Marianne Mozart« in »W. A. Mozart von Otto Jahn«. Beilage II, Bd. II [Leipzig 1867], S. 597—605.

[3]) Ein genauer aus V. Novello's Tagebuch geschöpfter Bericht über seine Reise nach Salzburg und seinen Verkehr mit der Familie Mozart ist gegeben von Mary Cowden Clarke in der Schrift »The life and labours of Vincent Novello« [London, 1864], S. 26—31. 33 f.

[4]) O. Jahn II, S. 603. 550.

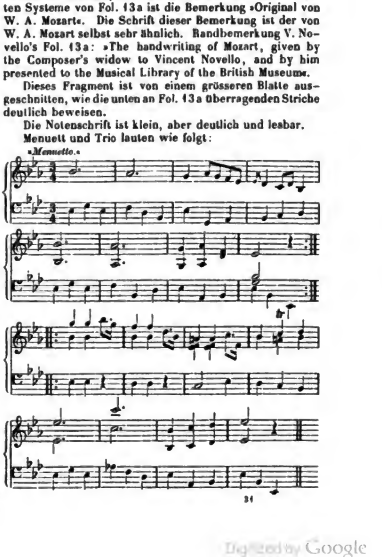
Manuscript Music, 402.
Additional Manuscripts, 14,396.
Plutens CXCII. A.

1.
Menuett und Trio.
Fol. 13.

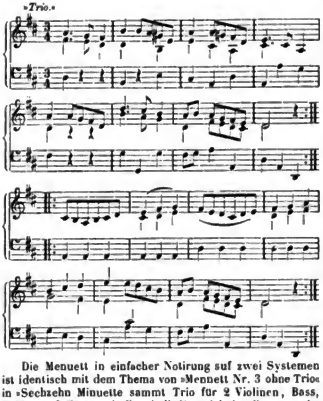
Ein Papierstreifen von zwei Notensystemen Fol. 13a enthält die Menuett, Fol. 13b das Trio. Unter dem zweiten Systeme von Fol. 13a ist die Bemerkung »Original von W. A. Mozart«. Die Schrift dieser Bemerkung ist der von W. A. Mozart selbst sehr ähnlich. Randbemerkung V. Novello's Fol. 13a: »The handwriting of Mozart, given by the Composer's widow to Vincent Novello, and by him presented to the Musical Library of the British Museum«.

Dieses Fragment ist von einem grösseren Blatte ausgeschnitten, wie die unten an Fol. 13a überragenden Striche deutlich beweisen.

Die Notenschrift ist klein, aber deutlich und lesbar. Menuett und Trio lauten wie folgt:



Digitized by Google



Die Menuett in einfacher Notirung auf zwei Systemen ist identisch mit dem Thema von »Mennett Nr. 3 ohne Trio« in »Sechzehn Minuette sammt Trio für 2 Violinen, Bass, 2 Oboen, 2 Hörnern in Koechel's Verzeichniss,[5]) componirt in Salzburg 1773. Es ist schwer, diese doppelte Redaction zu erklären. Wir müssen annehmen, entweder dass Mozart vor 1773 das Thema niedergeschrieben hat, um später davon Gebrauch zu machen, oder dass es ihm so gut gefiel, dass er eine Copie desselben zu besitzen wünschte. Jedenfalls ist die Echtheit der Menuett Nr. 3 ausser Frage gestellt, während dieselbe für andere Tanzstücke, die unter Mozart's Namen gehen, namentlich in verschiedenen Arrangements, zweifelhaft ist.[6]) Das Thema der Trio ist bei Koechel selten gegeben, so dass das in der Handschrift auf die Menuett folgende Trio möglicherweise mit einem Trio in den veröffentlichten Werken oder handschriftlichen Sammlungen Mozart'scher Musik identisch ist. Da indess Koechel nach der Menuett Nr. 3 bemerkt *sohne Trio«*, so kann es sein, dass das Thema des ursprünglich beabsichtigten, dann aber ausgelassenen oder verlorenen Trio in jenen zwei Zeilen erhalten ist.

2.
Vier Zeilen in bezifferter Bassschrift.

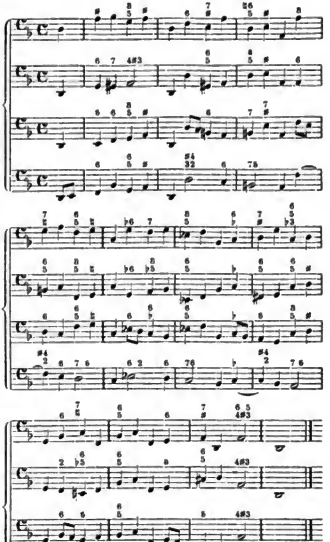
Fol. 14a.

(Notenbeispiel siehe nächste Spalte oben.)

Unter dem fünften Notensysteme, von Constanze Mozart geschrieben, die Worte: »Scrit[t]ura di mio marito Mozart | per il mio carissimo amico Novello. | Salisburgo, il 3 augusto 1829 | «.

Randbemerkung von Vincent Novello Fol. 14a: »A beautiful specimen of Mozart's handwriting, kindly given to me by his widow, when I had the gratification of visiting her and Mozart's younger son, Wolfgang, at Salzburg, in the year 1829«.

[5]) »Von Koechel, Chronologisch-thematisches Verzeichniss sämmtlicher Tonwerke W. A. Mozart's«. [Leipzig, 1862.] Nr. 176.
[6]) O. Jahn II, S. 397 Anmerkung 2.



Fol. 14b ist nicht beschrieben.

Die Schrift ist äusserst sorgfältig und deutlich und macht es unzweifelhaft, dass das Papier eine Reinschrift ist. Dadurch wird es wahrscheinlich, dass diese Composition zu den zahlreichen mechanischen und technischen Exercitien gehört, welche Mozart zu schreiben hatte, als er sich beinahe ein Jahr in Salzburg aufhielt, nach der Rückkehr von der grossen Reise durch Deutschland (1763) nach Paris (1763. 64) und London (1764. 65) und zurück durch Holland (1765. 66) im November 1766.[7]) Für diese Uebungen benutzte Leopold Mozart den »Gradus ad Parnassum« von Fux, welches das berühmteste theoretische Werk jener Zeit war, wie die zahlreichen Uebersetzungen beweisen. Die Original-Ausgabe, lateinisch, welche L. Mozart besass,[8]) erschien in Wien 1725,[9]) eine deutsche

[7]) O. Jahn I, S. 49.
[8]) O. Jahn I, S. 49 Anmerkung 4.
[9]) »Joannes Josephus Fux: Gradus ad Parnassum, sive Manductio ad compositionem Musicae regularem. Viennae Austriae, 1725. 280 S. Fol.

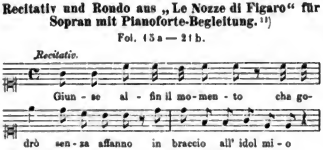
Digitized by Google

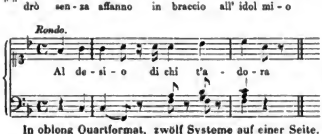
Uebersetzung von Lorenz Mizler in Leipzig 1742, eine italienische von Alessandro Manfredi in Carpi 1761, eine englische ohne Namen des Uebersetzers in London um 1770, eine französische von Pierre Denis in Paris 1773. [10] Leopold Mozart pflegte das Thema diesem Buche zu entnehmen und Wolfgang hatte die Harmonie auszufüllen. Die oben abgedruckten vier Zeilen sind indess im »Gradus ad Parnassum« nicht enthalten.

3.

Recitativ und Rondo aus „Le Nozze di Figaro“ für Sopran mit Pianoforte-Begleitung. [11]

Fol. 15a — 21b.





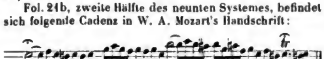
In oblong Quartformat, zwölf Systeme auf einer Seite. Die Systeme 1, 2, 3 — 5, 6, 7 — 9, 10, 11 jeder Seite sind beschrieben, die Systeme 4, 8, 12 nicht benutzt.

Fol. 15a oben, über dem ersten Systeme: »Giunse alfin il momento: | Recit^vo Al desio di chi t'adora: | Rondeau. Le Nozze di Figaro. Del Sig^r. Mozarte.

Fol. 15a unten, über dem 12. Systeme: »Lausche, rechts von demselben Systeme: »3¼«.

Randbemerkung V. Novello's Fol. 15a: »This Manuscript is the identical copy from which Mozart used to accompany his wife when she sang this beautiful composition. He also wrote a little cadence for her, which is still to be found in his own handwriting at the end of the song. Madame Mozart was so kind as to present me with this very interesting MS. — when I had the gratification of visiting her at Saltzburg, in August 1829. V. Novello.« Das Recitativ, 24 Takte enthaltend, steht auf Fol. 15 und 16a, das Rondo, 116 Takte enthaltend, auf Fol. 16b, 17, 18, 19, 20, 21.

Fol. 21b, zweite Hälfte des neunten Systemes, befindet sich folgende Cadenz in W. A. Mozart's Handschrift:



Fol. 21b nach der Cadenz, in Constanze Mozart's Schrift, die Worte: [12] »questa è la scritura di mio defonto marito Mozart | chi a fato per me e che il Signor Novello avera | la bona grazie di prendere da me. Constanza | Nissen | Salisburgo, il 3 augusto | 1829 |.«

[10] Die Originalausgabe, sowie die deutsche, italienische und englische Uebersetzung sind in der Bibliothek des British Museum. Die französische Uebersetzung ist bei Forkel »Allgemeine Litteratur der Musik«. [Leipzig, 1792.] S. 426 erwähnt.

[11] Das Rondo ist Nr. 577 in Koechel's Verzeichniss.

[12] Orthographie und Diction des Originals sind absichtlich genau beibehalten.

Die Schrift ist ganz deutlich und so leicht zu lesen wie der beste Druck der Gegenwart. Die Handschrift ist ohne Zweifel von einem Schreiber von Profession geschrieben. Es ist nicht Mozart's Schrift (ausgenommen die Cadenz Fol. 21b), sondern die eines Copisten, und es wird nicht falsch sein, den Namen »Lausch« (Fol. 15a), ein Name von deutlich österreichischem Klange und von derselben Hand geschrieben wie die Handschrift, als den Namen dieses Copisten zu verstehen. Die Zahlen »3¼« (Fol. 15a) werden dann vermuthlich 3 Doppelseiten (jede zu vier Seiten) und 1 einfache Seite (zwei Seiten), zusammen 14 Seiten, genau die Zahl der Seiten von Fol. 15a bis 21b der Handschrift, bedeuten. In dem italienischen Texte der Singstimmen sind einige kleine Versehen. Im Recitativ (Fol. 15a) schrieb der Copist zuerst »baccio« anstatt »braccio«, hat dann aber das r hineincorrigirt. In demselben (Fol. 16a) schrieb er dann »frutie« statt »furtis. Das »r« in jenem ist ausgestrichen und in »ur« verbessert. Sonderbarerweise findet sich dasselbe Versehen in Simrock's Partiturausgabe, [13] so dass man vermuthen möchte, der Copist der Handschrift und Simrock's Drucker haben die Worte aus Exemplaren derselben Ausgabe des Textes entnommen, wo in Folge eines Druckfehlers »frutis« stand. In dem Rondo [14] steht zweimal (Fol. 17a. 17b) »ramento« statt »ramentai«. Die Singstimme ist im Sopranschlüssel notirt. Die Handschrift ist ohne Datum. Die Summe von 116 Takten für das Rondo stimmt mit den Ausgaben von Breitkopf und Härtel, die Koechel benutzt hat.

[13] »Le Nozze di Figaro. Dramma giocoso in quattro atti, messo in musica dal Sign. W. A. Mozart. Bonna e Colonia presso N. Simrock.« 1825. 515 S. Fol.

[14] Die Worte desselben sind abgedruckt bei O. Jahn II, S. 265.

(Schluss folgt.)

Händelfest in London.

(Dr. **Franz Gehring.**)

III.

London, 24. Juni. Während manches der grossen Oratorien Händel's bei seinen Lebzeiten so entschiedenen Erfolg hatte, dass wir von vielen Aufführungen erfahren, welche Händel selbst geleitet hat, oder welche zu Händel's Lebzeiten stattfanden, ist »Israel in Egypten« ein solches Glück nicht zu Theil geworden. Der Erfolg war bei den ersten Aufführungen keineswegs gesichert. Erst nach der dritten Aufführung, 17. April 1739, erschien in der Londoner »Tagespost« ein Artikel so voller Begeisterung und voller Wahrheiten über das Werk, dass der Herausgeber jener Zeitung ein Jahr darauf jenen Artikel wieder abdruckte, als Händel eine neue Aufführung unternahm, welche aber auch nicht von entscheidendem Erfolge gewesen zu sein scheint; denn von da ab ruhte das Werk sechzehn Jahre und ist überhaupt unter Händel's Leitung nur acht Male aufgeführt worden. Auch erschienen zu Händel's Lebzeiten weder Clavierauszug noch Partitur, was wohl bei keinem anderen Werke Händel's vorgekommen ist.

So rechnet es denn die neueste Zeit und wiederum England sich als Verdienst an, das Werk dem Publikum neu vorgeführt zu haben. Man klagt jene frühere Zeit des zu wenig allgemein entwickelten Geschmackes der Zuhörer an, wesshalb das Werk bei seinem ersten Erscheinen nicht durchgeschlagen habe: jener Brief in der Londoner »Abendpost« widerlegt dieses Märchen sufs Glänzendste — denn für kein Kunstwerk ist je vielleicht entschiedener Partei genommen und ist dasselbe so gewürdigt worden, wie dort. Ja, es ist sogar die politische Seite der Wirkung einer solchen Musik auf ein Volk wie das englische da-

Digitized by Google

selbst auf das bestimmteste hervorgehoben, nicht minder die religiöse: es heisst u. a. darin: »Bete so verklärt erhabene Bethätigung der Frömmigkeit, wie sie dieses Oratorium durchdringt, müsste für den, dessen Herz und Ohr würdig dafür gestimmt ist, selbst die Hölle weihen.« Man sieht, der Mann, der das schrieb, hatte das Herz auf dem rechten Flecke: wesshalb nun aber annehmen, dass er ein Einzelner unter den Vielen gewesen sei, ein Prophet, dessen Stimme überhört wurde? Dass sie nicht überhört ist, geht daraus hervor, dass der Brief ein Jahr später wieder abgedruckt wurde. Wie dem auch sei, die Geschichte des englischen Volkes aus den folgenden Jahren hat gezeigt, dass ein solches Werk in den Zeiten so tiefer innerer Zerrüttung, wie in den damaligen, von grosser Wirkung war. Diese ist ja auch nicht ausgeblieben; das Neugeborenwerden Englands datirt aus jener Zeit; insofern knüpfen sich auch an den »Israel« die wichtigsten historischen Erinnerungen für die Engländer — leider besitzen wir derart keine, so gut wie keine. Dass ein Kunstwerk von unzweifelhafter entscheidender Mitwirkung für ein wichtiges Ereignis unserer Geschichte gewesen ist, ist wohl noch nie bei uns vorgekommen; sollte nicht in jenem Factum ein Wink liegen, die Werke Händel's auch bei uns in ihre wahren Beziehungen zum Leben zu setzen?

In England scheint man jetzt dieses Oratorium über Alles zu schätzen, was in der Art auch selbst Händel geschrieben hat. Der Besuch des Krystallpalastes war an dem dritten Festtage, an dem »Israel in Egypten« geboten wurde, der stärkste. Die Wirkung der grossen Chöre trugen unzweifelhaft am meisten zur Verherrlichung des Festes bei. So sehr die Solisten das Fest schmückten, ihre Leistungen treten doch, mit denen des Chores verglichen, in den Hintergrund, besonders wenn man auf den grossen Raum Rücksicht nimmt, der ja eigentlich für Sololeistungen ganz unzweckmässig ist. Und doch hat die Abwechslung in der physischen Wirkung ihre grosse Berechtigung, um das Gleichgewicht zu erhalten, und es sind die Soli eigentlich durchaus nothwendig, um die Fähigkeit, neue grossartige Eindrücke aufzunehmen, wie sie durch diese Chöre hervorgebracht werden, zu steigern und zu schärfen. Desshalb ist es sehr anzuerkennen, dass Nichts bei der Aufführung fortblieb und Alles genau so gemacht wurde, wie es Händel vorgeschrieben hat. Die Vollständigkeit ist hierbei um so mehr zu schätzen, als Schwierigkeiten mehr oder weniger in jeder Nummer enthalten sind, und besonders in denjenigen, welche bei den meisten Aufführungen gewöhnlich fortgelassen werden, so z. B. in dem Duette für die zwei Soprane gleich nach dem Eileitungschore des zweiten Theiles und in den folgenden Chören bis zu dem berühmten Duett für die zwei Bässe. Die wunderbar ist dabei der Contrast zwischen dem Frauenduett und dem Männerduett: Jene singen: »Der Herr ist mein Heil und mein Lied, er ward allein mein Erlöser«; diese dagegen: »Der Herr ist der starke Held, Herr ist sein Nam'«, die ausserordentlich fein erwogene lyrische Stimmung des Frauenduetts bietet eine erwünschte Abwechslung in dem dramatischen Zuge des Ganzen; so jenem kehrt der Chor zurück mit »Ich will ihm bereiten eine Wohnung, ich will ihn preisen«, und dann kommt das durch und durch kräftig dramatische Bassduett: »Der Herr ist der starke Held«.

Man sagt, Händel habe sich den Text zum »Israel« selbst aus Worten der Bibel zusammengestellt, wie das sein Freund Jennens für den Text des »Messias« wahrscheinlich gethan hat. Es steht fest, dass der Meister zuerst den »Gesang Moses« componirt hat, welchen die Israeliten anstimmten auf die Befreiung von den Egyptern jenseits des rothen Meeres: hernach schien ihm die Lücke nöthig auszufüllen, welche sich zwischen der Begräbnisshymne und diesem Preisgesange eingestellt hatte, die er auf Joseph's Tod hin umgedichtet hatte aus der Begräbnisshymne für die Königin Karoline, und welche er von Neuem aufzuführen wünschte. Diese Lücke füllte er aus mit jener wunderbaren Schilderung der egyptischen Plagen und des Auszuges der Israeliten aus Egypten. Dem Ganzen stellte er noch eine Ouverture vor, welche jetzt noch als Vorspiel gilt für das Begräbnissanthem, welche aber höchst wahrscheinlich nur zu dem Zwecke componirt ist, um das gesammte Stück einzuleiten. Von diesen Untersuchungen Friedrich Chrysander's scheint man hier keine Ahnung zu haben, sonst wäre dies wohl eine erwünschte Gelegenheit gewesen, das Ganze einmal so hören zu können, wie es Händel aufgeführt hat, abgesehen davon, dass die betreffende Hymne noch zu den herrlichsten Producten Händel'scher Kunst gehört.

Man fing also, wie gewöhnlich, mit dem Recitative an: »Und es kam ein neuer König in Egypten«, von dem ich kaum etwas gehört habe, weil gerade wie bei uns das Sichsetzen bis in den Anfang hinein ziemlich geräuschvoll vor sich geht; auch das erste Allsolo »und die Kinder Israels schrieen«, welches bei uns gewöhnlich vom ganzen Chore gesungen wird, hier dagegen von Mme. Patey allein intonirt wurde — auch dieses Stück war noch kaum deutlich zu vernehmen; als dann bald darauf der Doppelchor einsetzte, erscholl die ergreifende Klage der unterdrückten Israeliten in unbeschreiblicher Steigerung der gewaltigen Tonmasse. Die hohen Töne im Sopran, welche lange zu halten sind, klangen herrlich. Dass natürlich hier wie in dem ganzen Oratorium die ausgezeichnetste Sicherheit in der ganzen Aufführung herrschte, und es gleichgültig schien, ob die zu treffenden Intervalle leicht oder schwer waren, brauche ich wohl kaum zu versichern nach den bisher beschriebenen Leistungen dieses Chores. —

Dann werden die über Egypten verhängten Plagen angekündigt und in einer Fuge für einfachen vierstimmigen Chor die Schauder der Verwandlung des Nilwassers in Blut geschildert. In einer Alt-Arie, welche von Mme. Patey recht charakteristisch vorgetragen wurde, werden weitere Plagen ausgemalt. Darauf folgt der erste grosse Chor, in welchem die beiden Chormassen direct einander gegenübertreten: »Er sprach das Wort, und es kam der Fliegen Gewühle«, wozu das Orchester seine eigenthümlichen Figuren ausführt. Doch die Wirkung des Doppelchores sollte sich noch mannigfaltig steigern, besonders in dem sogenannten Hagelchore, der da capo gesungen werden musste. Eine meisterhafte Chorleistung war ferner das Recitativ: »Er sandte dichte Finsternisse; wie ein Mann sangen da die einzelnen Stimmen *pianissimo* ihre Partien: voller Energie und Kraft war »er schlug alle Erstgeborn Egyptens«, dagegen contrastirte in dem Ausdrucke der Freude über das Gelingen des Auszuges der folgende Chor »doch mit dem Volke Israel zogen dahin gleich wie ein Hirt« in lieblichen Farben. Wieder müssen hierbei die vortrefflichen Einsätze in allen Stimmen gerühmt werden. In den weiteren Chören spielt sich nun das Ereignis des Durchganges durch das rothe Meer ab und das Verderben der Egypter; dann bricht die Dankbarkeit gegen Gott und den Hüter des Volkes, Moses, durch. Alle diese Chöre zeugten von sehr eifrigem Studium, das aber ganz besonders in den schwierigen Chorpassagen hervortrat, mit welchen der erste Chor des zweiten Theiles in den verschiedensten Lagen ausgestattet ist. Es ist ein Lobgesang: er hat geholfen wunderbare. — Die Orchestereinleitung war von besonders schöner Klangwirkung, wie man sie bei einem so guten Orchester erwarten durfte. Das nun folgende Duett für die beiden Soprane sangen die Damen Lemmens Sherrington und Rüdersdorff in sehr anzuerkennendem Ensemble. Ich habe dieses Duett hier zum ersten Male gehört und mache darauf aufmerksam, wie poetisch seine Stimmung ist: es ist eine andere Leyer, welche hier der Künstler ergreift, deren Stimmung uns in dem gewaltigen Baue des Ganzen wie eine reizende

Digitized by Google

Episode erscheint, zu welcher die spätere Alt-Arie: »Bringe sie hinein und pflanze sie auf den Bergen« ein reizendes Pendant liefert, welches Mme. Patey auch vortrefflich gelang.

Die Hauptnummer für die Solisten ist das Duett für die beiden Bässe, »Der Herr ist der starke Held«, welches die Herren Santley und Foli vortrugen, deren Stimmen wegen ihres gleichartigen Timbres sehr gut zu einander passen; es bietet dieses Duett den beiden Stimmen Gelegenheit zur Entfaltung von Kraft und Nüancirungen, von Stimmtechnik, wie wenige Compositionen dieser Art. Die beiden Herren mussten das Duett wiederholen; der Applaus wollte nicht eher aufhören.

Wieder von neuem Charakter ist der folgende Chor: »die Tiefe deckte sie«. Schauder über das furchtbare Ereigniss erfasst zuerst die Menge, welche nicht in den Siegesgesang der beiden Helden einstimmt, sondern sich dann beschaulicher Betrachtung zuwendet, durch merkwürdige Modulationen gehend, wodurch die schwankende Stimmung der Gedanken vortrefflich wiedergegeben ist — aber plötzlich reisst sich die Masse los von diesen trüben Gedanken mit dem als Doppelchor wieder lusserst wirksamen: »O Herr, deine Hand thut grosse Wunder«. Die Schwierigkeiten dieses und der folgenden Doppelchöre sind sehr gross, wurden aber sehr sicher und bewusst überwunden. Dabei will ich hier der sehr zweckmässigen Aufstellung des Doppelchores gedenken, welcher ein Theil der Wirkung zuzuschreiben sein mag. Die Chöre stehen nämlich einander gegenüber, so dass man auch stets den Eindruck hat, als ob einer dem andern antwortet. — Die Tonmalerei in dem folgenden Chore: »Und vor dem Hauch deines Mundes zertheilten sich alsbald die Wasser«, gab wieder Gelegenheit zu einer fein ausgearbeiteten Chorleistung. Mr. Sims Reeves sang die Arie: »So sagte der Feind« mit grosser Kraft und mit Feuer; an der Stelle: »ich will ziehn mein Schwert« mussten wir ihm für diese Eigenschaften ganz besondere Bewunderung zollen.

Die Sopranarie der Frau Rödersdorff: »Aber du liessest wehen deinen Hauch«, hat mich nicht so angesprochen; ab und zu hörte man in hohen Lagen, dass die Stimme nicht mehr festen Stand hielt, und das machte den Eindruck eines (gewiss nicht beabsichtigten) Staccato.

Es folgen nun zwei gewaltige Chorsätze: »Wer vergleichet sich dir, o Herr« und: »Da verschlang sie das Grab«, und auf diese ein Duett für Alt (Mme. Patey) und Tenor (Herr Kerr Gedge), dessen Vorspiel die ersten Geigen wundervoll erklingen liessen: nicht minder machten aber auch die Sänger ihre Sache darin gut.

Der grossartigste Chor ist der nächste: »Das hören die Völker«. Angst und Schrecken sind darin (urchibar dargestellt in einer Weise, welche plötzlich abbricht, um dem gebeimnissvollen: »Sie werden erstarren wie Stein« Platz zu machen. Mme. Patey sang die Alt-Arie: »Bringe sie hinein«, von der wir schon oben gesprochen. Der Schluss besteht aus einem zweimal zu singenden Chore; zwischen beiden Malen ist ein Recitativ, wo noch einmal vom Tenor (Herr Sims Reeves) das denkwürdige Factum des Durchganges durch das rothe Meer erzählt wird. Der Chor hat das Motiv, womit Mirjam ihr Preislied beginnt: »Singt dem Herrn, denn er hat gesiegt wunderbar«; dazwischen haben die Instrumente lebhafte rhythmische Figuren: das Orchester zeichnete sich auch hier durch wohlthuende Klangreinheit aus. Mirjam's Gesang war Frau Lemmens-Sherrington anvertraut. Sie fasste die Stelle beide Male so auf, dass sie, piano anfangend, die Stimme wachsen und wieder abnehmen liess. Ich glaube, es war das zwar schön gesungen, aber nicht charakteristisch genug; die »Prophetin«, Moses Schwester, muss mit mehr Feuer und Kraft ihren Gesang erlönen lassen. Diese Worte sind übrigens so in Musik gesetzt, dass an ihnen die Wahrheit des Ausspruches schon hinreichend erkannt werden kann: die Basis aller Musik ist die Melodie. Wer will sagen, was für eine Harmonie sich Händel zu dieser Melodie gedacht habe? Der Schlusschor gelang ebenso energisch und frisch wie alle Chöre des ganzen Oratoriums, welches eigentlich der Chor sein eigen nennen muss, da ihm die wichtigste Rolle darin anvertraut ist. Den Beschluss des Festes machte die Nationalhymne, welche in gleicher Weise wie zu Anfang des Festes von dem versammelten Publikum stehend gesungen wurde.

Von Dingelstedt bis Herbeck.

(Ein Rückblick auf die Oper in Wien.)

Von **E. Schelle.***)

V.

Der grosse brillante Rahmen, in welchen das neue Haus die Oper spannte, bedingte auch eine bedeutende Erweiterung der Verhältnisse in der Verwaltung, die Kanzlei musste vergrössert, eine Anzahl von administrativen und technischen Beamten aufgenommen werden. In mehrfach abgehaltenen Sitzungen wurde ein gründlich regulirter Status festgesetzt und die Geschäfte der Beamten nach den verschiedenen Fächern einer praktischen Theaterwirthschaft eingetheilt. Man hat von mancher Seite her diese Einrichtung Dingelstedt zum Vorwurfe gemacht, ihm zur Last gelegt, dass er damit einem Ihmenden bureaukratischen Systeme die Thüre geöffnet habe und doch war sie nur die Folge der Umstände. Je grösser die Theatermaschine ist, um so complicirter gestaltet sie sich, umsomehr tritt die Nothwendigkeit ein, die Arbeit nach verschiedenen Fächern zu vertheilen und diese zu sondern, denn nur auf diese Weise ist eine geregelte Ordnung im Geschäftsgange zu ermöglichen. Als Vorbild steht in dieser Beziehung die Pariser Oper da, wo ein ähnliches System der Administration herrscht und das Institut vor der Gefahr asarchischer Zustände schützt, Zustände, die ohne eine solche feste Schranke hier so leicht eintreten können, da viele Köpfe zu regieren, die verschiedensten Thätigkeiten in ihren Geleise zu halten sind. Das ganze Personal der artistischen technischen Abtheilung zählte gegen Ende des Jahres 1869 87 Mann, das Kunstpersonal sammt der Statisterie 430 Mann, das Personal für Decorationen, Maschinerie, Garderobe, Beleuchtung, Requisiten, Hausdienst 400 Mann, die Maschinerie nahm allein 141, die Garderobe 190 Mann in Beschlag; die Gesammtmasse betrug also, wenn alle Kräfte ins Feld gerufen worden, mehr als 900 Personen. Die zu dieser Höhe war also die Armee der Oper herangewachsen.

Man konnte es als einen erfreulichen Bruch mit den herkömmlichen Traditionen begrüssen, dass jetzt auch zwei Vollblutkünstler, die talentvollen und rühmlichst bewährten Maler Hoffmann und Burkhardt zur Anfertigung von Decorationen für das neue Haus herangezogen wurden, die gewohnt sind, ihre Aufgaben von einem höheren Standpunkte als dem des schablonenhaften Theatereffectes zu erfassen. Es stand endlich in Aussicht, dass die Fabriksarbeit allmälig auf diesem Gebiete dem Kunstwerke das Feld räumen werde, dass Musik und Malerei als ebenbürtige Schwestern in dem neuen Kunsttempel einen schwesterlichen Bund schliessen würden. Leider aber ist dies Ideal nur in der Periode Dingelstedt's und dann in einzelnen Gebilden realisirt worden; das *ancien régime* besteht noch immer in voller Kraft und wer weiss, ob es je gestürzt wird oder zu stürzen ist. Auch das Costüm sollte einen stilvolleren Charakter erhalten, Gaul hatte die Stelle des Costümzeichners übernommen und arbeitete unter specieller Anleitung Dingelstedt's an einer gründlichen Reorganisation dieses wichtigen Theiles der Ausstattung. Die Regie Salvi's hatte keine historisch treuen Costüme, die Chormitglieder begegneten sich

*) »Presse« Nr. 494. Mit freundlicher Bewilligung des Herrn Verfassers, wie die früheren und die folgenden Artikel.

Digitized by Google

häufig in wunderlichster Ausstaffirung und boten dem Publikum reichlichen Stoff zum Lachen. Den Anmassungen einzelner Persönlichkeiten, namentlich unter den weiblichen Mitgliedern, Costüme nnr nach ihrer Angabe zu tragen, war eine Schranke gesetzt; die ganze Verantwortlichkeit für die Wirkung fiel auf den Costümzeichner und den Director zurück. Es war mitbin Alles aufgeboten, einen einheitlichen Effect in den theatralischen Bildern zu erzielen.

Nun aber trat, je näher der Moment der Eröffnung rückte, die Frage in den Vordergrund, welche Oper als schicklichsten dem neuen Hause die erste Weihe geben könne. Ursprünglich war dazu Mozart's »Zauberflöte« auserkoren, und welches Werk hätte sich in der That für diesen Zweck besser eignen können, als diese wundervolle Blüthe der musikalischen Kunst, die unmittelbar aus Wiener Boden hervorgewachsen, von dem frischen Quell des Wiener Volksliedes getränkt ist. Hatte doch schon Meister Schwind auf die nationale Bedeutung dieses Kunstwerkes hingewiesen, indem er die Loggia des neuen Opernhauses mit den hervorragendsten Bildern der »Zauberflöte« ausschmückte. Allein noch andere Gründe sprachen für das Werk; im alten Kärntnerthor-Theater hatte vorwiegend die italienische Kunst gewaltet, mit dem neuen Hause war der Grundstein einer neuen Tradition gelegt, die, wie wir hoffen und wünschen, einem nationalen Ziele entgegenstrebt; konnte der feierliche Moment der Eröffnung desselben durch eine schönere nnd bedeutsamere Symbolik hervorgehoben werden, als wenn sich die Pforten des prächtigen Kunsttempels unter den Klängen dieser Oper eröffnen, welche die erste freie That des deutschen Genius auf dem Felde dieser Gattung, dessen völlige Emancipation von den Einflüssen der italieniachen Muse verkündet? Und dazu gewährt dieseibe Oper den weitesten Spielraum für eine märchenhafte Pracht in der Ausstattung, für die höchste Glanzentfaltung nach aussen, wie sie bei einer solchen Gelegenheit nur verlangt werden kann. Ausser der »Zauberflöte« hätten nur noch der »Freischütz« und Wagner's »Meistersingers passende Eröffnungsoporn geboten, der erste wegen seiner nationalen Beziehungen, die letztere als eine damals frische Novität des ersten Meisters unter den heutigen Opern-Componisten. Wir traten nach Kräften für das Werk Mozart's ein, welches überdies in Wien populär und mit dem Empfindungswesen unseres Publikums seit Generationen aufs Innigste verwachsen ist. Die Direction hatte, wie gesagt, anfangs mit der »Zauberflöte« gehalten, man beabsichtigte, ihr, wenn wir recht unterrichtet sind, ein Festspiel, gedichtet von Haim, voranzustellen, zu welchem Herbeck die Musik liefern sollte. Mannigfache Umstände hiessen jedoch von diesem Programm abstehen; man fürchtete, wie es hiess, dass Decorationen nnd Ausstattung zur rechten Zeit nicht zur Vollendung kommen würden, vielleicht aber fürchtete man, die Feuer- und Wasserprobe der ersten Aufführung nicht glücklich zu bestehen. Die Direction verfiel nun auf die »Armida« von Gluck; sie konnte für die Wahl dieser berühmten Oper, die mehr der französischen als der deutschen Kunst angehört, füglich keinen anderen Grund haben, als ihre erste Thätigkeit im neuen Hause durch eine moralische Handlung zu sanctioniren und das Unrecht, das man sich bei uns gegen den grossen Meister hatte zu Schulden kommen lassen, wieder gut zu machen; die »Armida« hatte nämlich nie in dem Repertoire des Kärntnerthor-Theaters eine Stätte finden können. Bald jedoch kam man davon ab und entschied sich für »Don Jnan«, der jedenfalls als das unerreichte Muster aller Opern besser am Platze war als die »Armida«. Dingelstedt erhielt nun den Auftrag, einen Prolog zu verfassen und mit diesem wurde am 25. Mai 1869 die Eröffnung des Hauses feierlichst eingeleitet.

Mit den gespanntesten Erwartungen hatte das Publikum diesem Augenblicke entgegengesehen, der Anblick der Räumlichkeiten wenigstens verursachte keine Enttäuschung. Der ungewöhnliche Glanz der reichen von Gold und Purpur strahlenden Umgebung erweckte eine festliche Stimmung; wie mächtig würde es gezündet, wie sehr alle Herzen ergriffen haben, wenn nun der gewaltige Beherrscher des Tonreiches, der grosse Wiener Tonmeister Beethoven seine Stimme erhoben, das Orchester dessen prächtige Ouvertüre in C (die Weihe des Hauses) angestimmt hätte. Statt dessen aber lässt sich als Introduction ein ärmlicher Instrumentalsatz von so schwindsüchtigem musikalischen Gepräge vernehmen, dass man aus allen Himmeln der Illusion gestürzt wurde. Und nun der Prolog! War Dingelstedt's poetisches Talent schon so weit versiegt, dass es sich bei einer solchen Gelegenheit nicht einmal über einen trockenen Führer von Wien, über einen in Verse gebrachten Bädecker zu erheben vermochte? Allein in Wahrheit und zum Glücke für die poetische Ader des Operndirectors verhielt es sich anders; der Prolog sah nicht so aus, als er aus den Händen des Dichters kam, er war vielmehr den Verhältnissen zum Opfer gefallen, unbarmherzig zusammengestrichen worden. Unklugerweise hatte Dingelstedt den deutschnationalen Gedanken in den Vordergrund gedrängt; jede auf diesen bezügliche Stelle war als anpassend entfernt und die Dichtung beliebig gekürzt, so dass sie nur in Bruchtheilen zum Ohre des Publikums gelangte. Auch der Schluss, wo der Dichter die deutsche Fahne erscheinen lässt und zu ihr die Worte spricht: »Neige dich vor deines leizten Kaisers Enkel, auch deine Farben werden auferstehen«, war unrichtig und verfiel der Censur. Unter solcher Behandlung musste freilich der Prolog ein trübseliges Aussehen bekommen und zu einem Ritter von der traurigsten Gestalt degradirt werden. Und dazu die noch traurigeren scenischen Bilder! Als der Vorhang aufging, glaubte man zuerst in einen weiten russigen Camin zu blicken, dann als sich das Auge an das Dunkel gewöhnt hatte und die Gegenstände deutlicher hervortraten, ahnte man allmälig, dass man das alte Kärntnerthor nebst einem Stück von der Bastei vor sich haben sollte. Mit einem Worte, diese Partie der Festfeier war gänzlich, ja in unverantwortlicher Weise misrathen.

Allein auch »Don Jnan« nahm sich an dem Abende nicht zum Besten aus; die Aufführung verrieth die deutlichsten Anzeichen mangelhafter und überstürzter Vorbereitungen. Die Sänger waren genirt, sie wussten sich noch nicht in die Raumverhältnisse der Bühne, der Dirigent wiederum nicht recht in die Dimensionen des Zuschauerrannes zu finden; er verschleppte die Tempi, in dem Wahne, dass die Wirkung der Tonmassen dadurch gefördert werde, und auf dem Theater wollte das Zusammenspiel nicht klappen. Nur den Decorationen und der Scenerie hatte man es zu verdanken, dass man auch mit der Oper nicht gänzlich scheiterte, sie machten theilweise einen günstigen Effect, obwohl sich an den ersteren sehr viel aussetzen liess. Jedenfalls aber hatte im Grossen und Ganzen die Eröffnungsfeier nicht den Erfolg für sich, und die zweimalige Wiederholung derselben fand keineswegs ein überfülltes Haus vor.

Warum aber war diese Feier nicht bis zum nächsten October verschoben worden, wie man es dem Vernehmen nach wirklich in Absicht gehabt hatte? Dingelstedt hatte allerdings einen triftigen Grund zur Beschleunigung derselben; einerseits konnten die sich als nothwendig herausstellenden Veränderungen in den Ferien des halben Juli und ganzen August bequem vorgenommen werden und dann brauchte man Geld. Dingelstedt erzielte in den 4½ Monaten eine Summe von 95,000 fl., von der sicherlich zwei Drittel verloren gegangen wären, wenn man im alten Hause fortgespielt hätte, abgesehen davon, dass die zur Vervollständigung des Orchesters, Chors und Ballets engagirten Mitglieder mit dem 15. Mai in den Gehalt traten und die Kasse in Folge dessen sehr belastet war.

Digitized by Google

Uebrigens hätte selbst bei späterer Eröffnung das Haus wieder geschlossen werden müssen, da sich in der baulichen Einrichtung grosse Mängel ergeben hatten. Nun aber hörten in der Mitte des Juli die Vorstellungen auf, die Künstlerschaaren zogen von dannen, an ihre Stelle traten hämmernde Tischler, Schlosser, die Maurer und Anstreicher und im Monat Juli konnte man schon die Decorationsproben in Angriff nehmen.

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **München.** Die Vorstandschaft des allgemeinen deutschen Sängerbundes beabsichtigt im Jahre 1874 hier ein grosses deutsches nationales Gesangsfest zu veranstalten.

* **Stuttgart.** Der 3. Juli brachte uns zum Schlusse der heurigen Saison noch eine herzerfreuende Novität: Der Verein für classische Kirchenmusik hatte denselben in der Stiftskirche das glanzende Oratorium von Reinthaler »*Jephta und seine Tochter*« unter den Tonsetzers persönlicher Leitung auf. Es war wohl mehr als ein Zufall, dass die von unserer herrlichen Einzugshalle noch nachtönende Feststimmung in diesem dazu so trefflich passenden Werk ihren sinnigen Ausklang fand, dessen Aufführung selbst zu einem Feste wurde, wozu sich nicht nur eine äusserst zahlreiche Hörerschaft, sondern auch hervorragende Gäste, wie Ferd. David, Joh. Brahms und Herm. Levy, eingefunden hatten. Hier gestaltet der Raum nicht mit gebührender Ausführlichkeit auf die Vorzüge dieses Werkes einzugehen, welches in jeder Hinsicht auf der Höhe der Zeit steht, welches Erhabenheit und Frische der Erfindung, Reichthum an charakteristischen und saugbaren Motiven, meisterhafte Führung der Stimmen und virtuose Behandlung des Orchesters sich den besten Oratorien der Gegenwart gleichstellt. Wir können jedoch nicht umhin, einige besonders sich auszeichnende Nummern zu nennen: der Chor Nr. 2 über einem ergreifenden Orgelpunkte auf D, die Sopranarie Nr. 6 mit Frauenchor, in eigentlich semitisch klingendem Colorit gehalten; der Männerchor Nr. 8, den scharf rhythmisirten Kinderchor Nr. 10, das von Wohllaut fast überströmende Quartett Nr. 11, die Kampfscene mit dem in seinen Contrasten äusserst lebendigen Doppelchor Nr. 13, darauf das Gewitter und den unwiderstehlich hinreissenden Siegeschor Nr. 19. In der melodischen hier schon früher gehörten Arie Nr. 16 wahl äusserordentige Ahnung, um so tröstlicher erklingt die echt volksthümliche Weise des sich allmälig sahernden Triumphchores Nr. 18 (C-dur, $^3/_4$-Takt), welchem die begeisterte Cavatine Mirjams folgt. Dramatisch ergreifend ist die Arie Jephte's Nr. 21 mit Chor, wunderbieh das Jungfrauen-Terzett Nr. 23. Einen imponirenden Schluss bildet der fugirte Chor Nr. 24, wie denn die Chöre überhaupt durch Zahl und Bedeutung weit vorwiegen; sie wurden durchweg vortrefflich gesungen. In der Soloparthie glänzte vor allen Frau Rudorff durch tiefe Innigkeit und unverwüstliche Ausdauer; Schütky bewährte sich abermals als der berufene Oratoriensänger, den wir schon längst in ihm schätzen; in den Tenorsoli lernten wir Herrn Hofopernsänger Sigm. Jäger von Braunschweig als stimmbegabten und gesangskundigen Künstler kennen; die Mitglieder unserer Hofkapelle, C. M. Singer an der Spitze, spielten mit gewohnter Hingebung und Präcision — kurz das Ganze liess nichts zu wünschen übrig als — eine möglichst baldige Wiederholung. (A. A. Ztg. Nr. 189.)

* **New-York.** Am 28. Juni begann das 19. Allgemeine Sängerfest der Vereine »Liederkranz«, »Arion«, »Beethoven-Männerchor« und anderer. Am Morgen war Probe zum ersten Massen-Concerte im »Skating Rink« und am Abends versammelte man sich zum Empfangs-Concerte in der »Academy of Music«. Die musikalische Ausbeute des Festes entsprach trotz einzelner vorzüglicher Leistungen, den gehegten Erwartungen im Allgemeinen nicht, und die höchst eigenthümliche Zusammensetzung des Programmes trug daran wohl die meiste Schuld. Das Concert begann mit Mendelssohn's »Lobgesang«, bei welchem nicht der bedeutendsten Composition des in der grossen symphonischen Form überhaupt nie sehr glücklichen Meisters, und die unzweckmässige Aufstellung von Chor und Orchester, die ganze miss en scène, unter der natürlich auch die Aufführung zu leiden hatte, liessen die Zusammenhanglosigkeit derselben umsomehr hervortreten. Die Soli waren durch die Damen Lichtmay and Becker und Herrn Candidus vertreten. Frau Lichtmay erntag sich auch hier auf der Bühne die Anerkennung; Frau Becker führte ihre Partie mit edler Einfachheit und richtigem Verständnisse ihrer Aufgabe durch; auch Herr Candidus verstand es diesmal, seiner Partie gerecht zu werden und war vorzüglich bei Stimme. Dr. L. Damrosch entzückte die Zuhörer durch das Allegro des Violinconcertes von *Beethoven*. Die Schlachthymne aus »Rienzi« that der durch das Concert gehobenen Stimmung einigermassen Eintrag. *Lindpaintner's* Ouvertüre wäre besser gar nicht aufgeführt worden. — Am Montag fand das Preissingen statt. Die Vereine waren in drei Classen getheilt. Einen Preis erhielten die Vereine Buffalo »Liederstafel« mit dem Liede: »Das macht das dunkelgrüne Laub« von Dr. *F. Eyrich*; mit »Waldeszauber« von *E. Reiter* die »Chorel - Society« aus Washington; mit »Frühling und Liebe« von *John Herbeck* der »Germania-Männerchor von Baltimore. Der Montag Abend hatte in dem schön decorirten »Skating Rink« gegen 2000 Sänger, ein Orchester von ca. 120 Mann und gegen 5000 Zuhörer zum ersten Massenconcerte zusammengeführt. Herrn Paar, dem Dirigenten, gebührt alle Anerkennung für das, was gelaistet wurde, wenn auch auf der Hand liegt, dass bei so zusammengewürfelten Elementen kein vollendeter Ausdruck zu erzielen ist. Die Ouverture in C-dur von Beethovee ging wegen des, den Räumlichkeiten gegenüber viel zu schwachen Orchesters fast spurlos vorüber, während das darauf folgende »Morgenlied« von *Rietz* (der einzige Vertreter für den Massenchor, der wirklich durchgriff) enthusiastischen Beifall hervorrief und ein Da Capo veranlasste. Die Frithjof-Sage, Cantate für Soli, Chor und Orchester von *Max Bruch*, von der man sich am meisten Wirkung versprechen hatte, blieb hinter den gehegten Erwartungen zurück. Erstens ist die Composition viel zu ensprunchsvoll in Rahmen und Form, um die innere Leere zu decken, zweitens war es unmöglich, die Effecte, welche hiarauf berechnet sind, auch nur annähernd zur Geltung zu bringen, obwohl Herr Paur wiederum das Mögliche that, die Masse der Sänger auf sicherem Pfade zu führen, wenigstens was Harmonie und Rhythmus betraf. Die Soli befanden sich in den Händen der Frau Lichtmay und des Herrn Vierling, welch' letzterer noch in der letzten Stunde für Herrn F. Steins, der erkrankt war, eintreten musste, war. Frau Lichtmay's wundervolles Organ durchdrang den ganzen grossen Bau mit einer Fülle und Kraft, welche selten einer menschlichen Stimme zu Theil wird, und doch bemerkte man bei ihr nicht die geringste Anstrengung. Ihre Uebergänge in den verschiedenen Gefühlsmodulationen waren schön und edel markirt. Herr Vierling überraschte durch die Kraft seiner Stimme, wie auch durch ungewöhnlich reine Intonation. Nach dem Concerte überliess man sich der auf derartigen Sängerfesten üblichen angehandenen Heiterkeit, und der zweite Abend, an welchem Dr. L. Damrosch die Liszt'schen »Preludes« und Wagner's »Rienzi-Ouverture« dirigirte, fiel in Folge dessen sehr gegen den ersten ab. Die Nachwirkungen des Festes wurden durch ein ordentliches Defizit sehr empfindet.

(N. d. New-Yorker H.-Ztg.)

* **Rotterdam.** Die Leitung der deutschen Oper hat der bisherige Regisseur Herr Pflaaging in Gemeinschaft mit dem artistischen Secretär Herrn Jss bei einer bedeutenden Subvention übernommen.

Zur Abwehr.

Der Verleger (und verantwortliche Herausgeber) des »Musikalischen Wochenblattes«, Herr E. W. Fritzsch, macht seinem Aerger über das Fortbestehen der »Allg. Musikal. Zeitung« in wiederholten hämischen Randglossen, so in der neuesten Nr. 31, S. 492 an zwei Orten, Luft. Die »Allg. Mus. Zeitung« hält es unter ihrer Würde, sich mit jenem Herrn herumzuzanken. Nur sei hier, wie dies noch jüngst Herr Mendel in der »Neuen Berliner Musikzeitung« gegen denselben Herrn Fritzsch zu thun sich genöthigt sah, das Verfahren des Herausgebers des »Musikal. Wochenblatts« öffentlich blossgestellt. — In Nr. 29 dieser Zeitung Sp. 456—458 findet sich die Kritik über das letzte Concert des Riedel'schen Vereines und zwar incl. des Nachsatzes von demselben Referenten (Chiffre —e) geschriebee, welcher auch unter der früheren Redaction schon die Berichterstattung in Leipzig übernommen hatte. Jene Kritik wird im »Musikal. Wochenblatt« als »äusserst gehässig abgefasst« bezeichnet, weil sie entgegen den Lobhudeleien in anderen Blättern einige Ausstellungen machte. Der Referent hat durchaus gar keinen Grund, gehässige gegen den Dirigenten des Vereines und seine Partei zu sein, steht vielmehr allen Parteien vollständig fern, — eine Thatsache, die man von jener Seite aus gar nicht begreifen kann; so sehr ist das Cliquewesen in Leipzig eingerissen. Herr Fritzsch suchte schon auf alle mögliche, selbst auf die niedrige Weise den Namen des Referenten zu erfahren, um natürlich in gewohnter Weise ihn mit persönlichen Invectiven zu verfolgen, und sah sich die Vertreibung der früheren Redaction schon einmal genöthigt, freilich jenen Herrn zurechtzuweisen. Da Herr Fritzsch nicht zu seinem Ziele gelangte, liest er nun aus der Chiffre —e den Namen des Redacteurs heraus und zieht gegen dessen Person in einem die Bildung und den Charakter des Verfassers kennzeichnenden Stile los. — Diese Art und Weise der persönlichen gehässigen Polemik brandmarkt sich selbst und enthebt den Unterzeichneten ferenerer Erwiederungen.

Bad Eigersburg, 30. Juli 1874.

Der Redacteur der »Allg. Musikal. Zeitung«.

Digitized by Google

ANZEIGER.

[491]

Neue Musikalien.

Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Beethoven, L. van, Sonaten für Pianoforte und Violine, Arrangem. für Pianoforte und Violoncell von Friedr. Grützmacher.
Nr. 9. A dur. Op. 47. 2 Thlr. 15½ Ngr.
Bibl. Red., Op. 21. Auf der Wanderschaft. Fantasiestück für das Pianoforte. 15 Ngr.
—— Op. 22. Scherzo für das Pianoforte. 17½ Ngr.
Cossmann, B., Sechs Salonstücke für Violoncell mit Begleitung des Pianoforte. In 2 Heften à 1 Thlr.
Horn, Aug., Op. 38. Zwei Frühlingslieder für Sopran und Alt mit Begleitung des Pianoforte. 17½ Ngr.
Nr. 1. *Frühlingsgruss.* Wann im Lenz der blaue Himmel.
– 2. *Frühlingssehnsucht.* Tief im grünen Frühlingshag.
Jaell-Trautmann, Marie, Six petits Morceaux pour Piano. 25 Ngr.
Köhler, L., Op. 165. Sonaten-Studien für den Clavier-Unterricht.
Heft 11. 15 & 1 Thlr.
—— Auswahl beliebter Vortragsstücke aus Joh. Seb. Bach's Werken für Clavierspieler, stufenweise geordnet und bezeichnet. 1 Thlr. 20 Ngr.
Ramann, Bruno, Op. 33. Drei Lieder im Volkston für gemischten Chor. Partitur und Stimmen 15 Ngr.
Nr. 1. *Das alte Lied.* Es war einmal ein König.
– 2. Hast du ein Herz gefunden.
– 3. *Hüte dich.* Nachtigall, hüte dich!
—— Op. 35. Schwert und Minne. Ein Liedercyklus nach Dichtungen des Freiherrn von Eichendorff für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 1 Thlr. 15 Ngr.
Nr. 1. Einleitung für Pianoforte allein.
– 2. *Zeichen.* So Wanderbares hat sich zugetragen.
– 3. *Unmuth.* O Herbst, betrübt verhüllst du.
– 4. *Abschied.* Horch, die Stunde hat geschlagen.
– 5. *Auf der Feldwacht.* Mein Gewehr im Arm.
– 6. *Kriegslied.* Was zieht da für schrecklich Sausen.
– 7. Zwischenspiel für Pianoforte allein.
– 8. *Ruhe in der Nacht.* Windesgleich kommt der wilde Krieg.
– 9. *Der Freiheit Wiederkehr.* Geht ein Klingen in den Lüften.
– 10. *Der Friedensbote.* Schlaf ein, mein Liebchen.
Schubert, Fr., Werke für Kammermusik.
Op. 99. Erstes Trio f. Pfte., Viol. u. Vcll. B dur. 4 Thlr. 24 Ngr.
– 100. Zweites Trio f. Pfte., Viol. u. Vcll. Es dur. 3 Thlr.
– 137. Drei Sonatinen f. Pfte. u. Violine. Nr. 1. D dur. 15 Ngr.
Nr. 2. A moll. 12 Ngr.
– 148. Nocturno für Pfte., Viol. und Vcll. Es dur. 15 Ngr.
Schule, die, der Technik. Studiensammlung für das Pianoforte. Aus den bewährtesten Werken älterer und neuerer Componisten. Gewählt und progressiv geordnet von C. Reinecke. Zweiter Band. 1 Thlr. 25 Ngr.
Zopff, Herm., Op. 30. Lieben-Lust und -Leid. Liedercyklus von Julius Altmann für eine Tenor- oder Sopranstimme mit Begleitung des Pianoforte. 1 Thlr.

[492]

Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Zweite Suite

in Canonform

FÜR ORCHESTER

componirt

von

Julius O. Grimm.

Op. 46.

Partitur 3 Thlr. 20 Ngr. Stimmen 5 Thlr.
Vierhändiger Clavierauszug vom Componisten 1 Thlr. 25 Ngr.

[493]

Verlag von

J. Rieter-Biedermann

in Leipzig und Winterthur.

Werke von Ferd. Sieber.

Un saluto a Bergamo.

Ein Gruss an Bergamo.

ALBUM VOCALE.

Raccolta di otto Arietto per Camera

con Accompagnamento del Pianoforte.

Op. 64. Complet 2½ Thlr.

Nr. 1. La Farfalletta (Der Schmetterling) per Soprano. 12½ Ngr.
– 2. Il Marinaro (Der Steuermann) per Baritono o Mezzo-Soprano. 10 Ngr.
– 3. Sonetto (Sonett) per Tenore o Soprano. 10 Ngr.
– 4. Senza timore! (Ohne Furcht!) per Basso. 10 Ngr.
– 5. Tirolese (Der Alpensänger) per Soprano o Tenore. 10 Ngr.
– 6. Rosettina (Rosettina) per Contralto o Basso. 10 Ngr.
– 7. Il Giardiniere (Der Gärtnerknabe) per Tenore. 10 Ngr.
– 8. Il Galop (Der Galopp) per Soprano. 15 Ngr.

In Riva al Lago di Como.

(Am Comer-See.)

ALBUM VOCALE.

RACCOLTA

DI

QUATTRO DUETTI E DUE TERZETTI

con Accompagnamento del Pianoforte.

Op. 65. Complet 1 Thlr. 25 Ngr.

Nr. 1. Domande e Risposta (Frage und Antwort). Duetto per Soprano e Tenore. 12½ Ngr.
– 2. La Costanza (Die Beständigkeit). Duettino per Soprano e Contralto. 7½ Ngr.
– 3. I Pescatori (Die Fischer). Duetto per due Bassi. 12½ Ngr.
– 4. L'Alma senza Amore (Ein Herz ohne Liebe). Duettino per Tenore e Contralto. 7½ Ngr.
– 5. Senza parlar (Auch ohn' ein Wort). Terzetto per due Soprani e Contralto. 10 Ngr.
– 6. Il Congedo del Guerriero (Der Abschied des Kriegers). Terzetto per Soprano, Contralto e Basso. 15 Ngr.

Sechszig

VOCALISEN

für vorgerücktere Gesangschüler

zur höheren Ausbildung der Technik mit Begleitung des Pianoforte.

Vierte Folge der Vocalisen.

Heft I. **Zehn Vocalisen** für hohen Sopran. Op. 78. 1 Thlr. 10 Ngr.
– II. **Zehn Vocalisen** für Mezzo-Sopran. Op. 79. 1 Thlr. 20 Ngr.
– III. **Zehn Vocalisen** für Alt. Op. 80. 1 Thlr. 20 Ngr.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Marienstrasse 18.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 9. August 1871. **Nr. 32.** VI. Jahrgang.

Inhalt: Vier Mozart-Handschriften in der Bibliothek des British Museum in London (Schluss). — Von Dingelstedt bis Herbeck. (Ein Rückblick auf die Oper in Wien.) VI. — Briefe von Felix Mendelssohn-Bartholdy. — Ueber Pariser Musik- und Theaterzustände. — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Vier Mozart-Handschriften in der Bibliothek des British Museum in London.

(Von **Friedrich Thomas.**)

(Schluss.)

Die Oper »Le Nozze di Figaro« wurde zum ersten Male auf dem Nationaltheater in Wien gegeben, den 1. Mai 1786.[15] Eine interessante Beschreibung dieser ersten Aufführung mit vielen interessanten Einzelheiten hat Michael Kelly gegeben,[16] einer der Darsteller und ein Mann, der ein volles Verständniss für Mozart's Genialität besass. Der Text war nicht original, sondern auf Beaumarchais' »La mariage de Figaro ou la folle journée« gegründet, wie bezeugt wird,[17] von Mozart selbst gewählt. Lorenzo da Ponte arbeitete für Mozart das französische Theaterstück in eine italienische Oper von vier Acten um. Er sagt, dass er in der Dichtung des Textes und Mozart in der Composition der Musik gleichen Schritt hielten und das Ganze in sechs Wochen fertig war.[18] Kein Zweifel, das Wichtigste in der Oper wurde von Mozart schnell beendigt. Leopold Mozart schreibt an seine Tochter (11. November 1785), dass er endlich einen Brief von zwölf Zeilen von ihrem Bruder erhalten habe und dieser sich entschuldige, weil er über Hals und Kopf am Figaro an der Arbeit sei.[19] In dem Verzeichniss seiner Compositionen[20] hat Mozart den Figaro unter dem 29. April 1786 (zwei Tage vor der ersten Aufführung) eingetragen, allein dies bezieht sich wohl nur auf den gänzlichen Abschluss der Oper durch die Composition der Ouvertüre.[21] Im Laufe des Jahres 1786 wurde der »Figaro« neunmal gegeben, verschwand aber dann von der Bühne während der Jahre 1787 und 1788.[22] Mozart's Musik hatte einen ganz neuen Charakter. Jedes Instrument des Orchesters trat in sein volles Recht.[23] Seine Instrumentirung, dahinstürmend wie das Rauschen eines geschwollenen Stromes, war den Ohren seiner Zeitgenossen zu viel zugemuthet, die an sanfte und besänftigende Musik gewöhnt waren. Wem fällt nicht in Haydn's Symphonien die über die Blechinstrumente vorherrschende Verwendung von Bogen- und Holzblasinstrumenten auf? Dieser Umstand giebt seiner Musik einen schärferlichen Charakter, was oft den Eindruck des Komischen macht selbst da, wo es vom Componisten gar nicht beabsichtigt war. Wie die Gehörnerven des Individuums nur allmälig zu der Fähigkeit gelangen, eine Reihe von einander schnell folgenden Tönen zu unterscheiden und wie der volle Schall vieler Instrumente zu gleicher Zeit für Kinder vielmehr verwirrend und unangenehm ist, so scheint es auch mit ganzen Generationen der Fall zu sein. Der musikalische Geschmack des Individuums sowohl wie des Publikums wird ohne Zweifel hiervon in bedeutendem Maasse beeinflusst. Abgesehen von diesem rein äusserlichen Grunde war Mozart's Figaro das Product eines musikalischen Genies,[24] ein *idramma giocoso* im wahren Sinne des Wortes, wo, wie in den bewunderten Werken der grossen Baumeister, die kleinste Verzierung der allgemeinen Idee dient, auf welche das Ganze gegründet ist. Es war desshalb nicht zu erwarten, dass die Oper sogleich einem vollständigen Verständnisse von Seiten eines Publikums begegnen würde, das an Martin's und Dittersdorf's Opern gewöhnt war,[25] welche, wie sehr sie auch durch die Schönheiten einzelner Stücke ansprechen und durch leichte und gefällige Melodien dem Ohre schmeicheln mochten, doch der einheitlichen Idee[26] ermangelten, die das Ganze zusammenhält und beherrscht. Nach einer Pause von zwei Jahren wurde »Le Nozze di Figaro« wieder gegeben, den 29. August 1789.[27] Bei dieser Veranlassung componirte Mozart[28] das Rondo »Al desio di chi t'adora« für Sgra. Ferraresi del Bene.[29] Act IV, Nr. 7 in Simrock's Ausgabe. Sie war damals die prima donna in Wien[30] und ist dieselbe Sängerin, für welche Mozart »Fiordiligi« in »Così fan tutte«[31] schrieb, obgleich er keine zu hohe Meinung von ihr hatte, wie eine Stelle in einem

[15] O. Jahn II, S. 348.

[16] »Reminiscences of the King's Theatre, and Theatre Royal Drury Lane« (London, 1826) vol. I, S. 257—262.

[17] Kelly I, S. 257.

[18] »Mémoires de Lorenzo d'Aponte traduits de l'Italien par M. C. D. De La Chavanne (Paris, 1860) S. 122 f.: »Au fur et à mesure que j'écrivais les paroles, Mozart composait la musique; en six semaines tout était terminé.« — Die italienische Originalausgabe war dem Verfasser nicht zugänglich.

[19] O. Jahn II, S. 340.

[20] »Thematisches Verzeichniss sämmtlicher Compositionen von W. A. Mozart, sowie er solches vom 9ten Februar 1784 bis zum 15ten November 1791 eigenhändig niedergeschrieben hat. Nach dem Original-Manuscripte herausgegeben von A. André. 1805.« [Offenbach am Main, 1805] Nr. 37.

[21] O. Jahn II, S. 340.

[22] O. Jahn II, S. 344.

[23] O. Jahn II, S. 388, 344.

[24] O. Jahn II, S. 392.

[25] O. Jahn II, S. 344.

[26] O. Jahn II, S. 393.

[27] O. Jahn II, S. 344.

[28] O. Jahn II, S. 365.

[29] Eine biographische Skizze ist gegeben von O. Jahn »W. A. Mozart«, 4. Ausg., Bd. IV (Leipzig, 1859) S. 343 f. A. 80.

[30] O. Jahn II, S. 446.

[31] O. Jahn II, S. 447, S. 484.

Digitized by Google

Briefe an seine Frau beweist (Dresden, 16. April 1789) [32]: »Uebrigens aber ist die erste Sängerin die Allegrandi viel besser als die Ferrarese; — das will zwar nicht viel gesagt haben«. Das Rondo ist von Mozart in seinem Kataloge eingetragen »Juli 1789«, ohne Tagesdatum. [33] Es war bestimmt die Stelle der Arie »Del vieni, non tardare« (Act IV, Nr. 5 bei Simrock) einzunehmen, deren Composition Mozart einige Schwierigkeit gemacht hatte. [34] Das Recitativ »Giunse alfin il momento«, das der Arie voranging, wurde auch für das Rondo beibehalten. [35] Die Handschrift des British Museum giebt die Singstimme vollständig mit Pianofortebegleitung. Die letztere ist ohne Zweifel von W. A. Mozart selbst. Dieses Exemplar wurde von W. A. und Constanze Mozart benutzt, wenn sie in Privatkreisen das Rondo hören liessen. Constanze Mozart, obgleich nicht eine ausgezeichnete Sängerin, besass eine gute Sopranstimme und übernahm oft die Sopranpartien in Aufführungen unter Freunden. Besonders wird ihre Geschicklichkeit im Singen vom Blatte gerühmt, wesshalb Mozart neue Compositionen mit ihr durchzugehen pflegte. [36] Die Cadenz hinter dem Rondo, von W. A. Mozart geschrieben, ist wahrscheinlich auf Constanzens Bitte von ihm zugefügt worden, da er sonst die Gesangpartien in der ganzen Oper absichtlich so einfach und schmucklos wie möglich hielt. [37] Die Handschrift des British Museum entscheidet die neuerdings wiederholt aufgeworfene Frage, ob Recitativ und Rondo der Partie der Susanna oder der Contessa zuzutheilen seien. [38] In einigen Ausgaben, z. B. bei Simrock, sind beide Stücke mit »*La Contessa*« bezeichnet. Neuerdings hat man sie auf die Autorität einer in der André'schen Sammlung befindlichen Copie der »Susannas gegeben. Die Handschrift, welche vor beiden Stücken die Person giebt, beweist, dass die letztere Lesart die allein richtige ist.

»The celebrated opera of ‚Le Mariage de Figaro's [39] — dies sind die Worte der Annonce — wurde in London zum ersten Male in »King's Theatre« gegeben, den 18. Juni 1812, zum Besten des von König Charles II. 1665 und 1676 gegründeten schottischen Hospitals. Angelica Catalani, sia prima cantante del mondo«, wie sie sich selbst genannt haben soll, [40] sang die »Susanna«. [41] W. T. Parke, vierzig Jahre lang Oboist am Theatre Royal Covent Garden, giebt den 16. Februar 1813 als das Datum der ersten Aufführung, [42] ein Versehen, das aus seinem Buche in Otto Jahn's Biographie W. A. Mozart's übergegangen ist. [43]

4.

Sonate in B-dur für das Pianoforte zu vier Händen.

(Koechel Nr. 358.)

Fol. 22 a — 29 b.

Dies ist das Autograph Mozart's, durch Zufall wieder entdeckt, nachdem es lange verstecht gewesen. [44]

[32] O. Jahn II, S. 715. [33] Nr. 609.

[34] O. Jahn II, S. 264 Nr. 19. Notenbeilage XII 4 S. 46 ff.

[35] O. Jahn II, S. 265, 31.

[36] O. Jahn I, S. 705 ff. Ausserdem L. Nohl, »Constanze Mozart. Biographisches Bild« in »Westermann's Jahrbuch der illustrirten deutschen Monatshefte«. Bd. XXII [Braunschweig, 1857] S. 518 bis 533. S. 528—529.

[37] O. Jahn II, S. 282 und A. 49. [38] O. Jahn II, S. 265 Nr. 22.

[39] »The Times«. London, June 18, 1812, S. 2 col. 4.

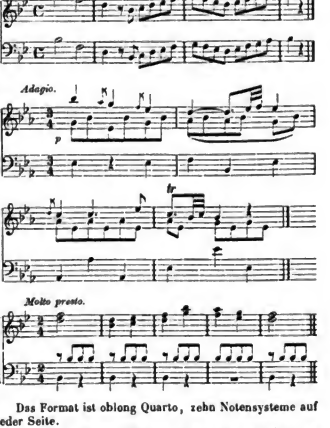
[40] »Carl Gollmick, Handlexicon der Tonkunst. Zweiter Theil.« [Offenbach a. M., 1857] S. 84.

[41] »C. F. Pohl, Mozart und Haydn in London«. Erste Abtheilung. [Wien, 1867] S. 147 f.

[42] »W. T. Parke, Musical memoirs; comprising an account of the general state of music in England, from the first commemoration of Handel, in 1784, to the year 1830.« [London, 1830] Vol. II, S. 29 f.

[43] II, S. 295 A. 2.

[44] Koechel S. 291: »Autograph unbekannt«.



Das Format ist oblong Quarto, zehn Notensysteme auf jeder Seite.

Fol. 22 a oben in Tinte: »From Mozart's Sister to Winslow Young Esqr. from | Winslow Young to his brother Charles Young; from | Charles to Miss Mary Tomkinson (now Mrs. Fouche) | and from Mrs. Fouche to Lydia B. Hunt; from | Lydia Hunt to her respected and highly valued friend, | Vincent Novello. | 1832.«

Darunter (Fol. 22 a) in Bleistift: »MS. in Mozart's own handwriting. It is a Duett for the Piano Forte.«

Allegro, 110 Takte	Fol. 22 b. 23 a. 23 b. 24 a. 24 b und 25 a, die beiden ersten Notensysteme.
Adagio, 69 Takte	Fol. 24 b und 25 a, Notensystem 3—10. 25 b. 26 a.
Molto presto, 239 Takte	Fol. 26 a. 27 a. 27 b. 28 a. 28 b. 29 a.

Fol. 29 b in Tinte: »Dass diese *composition* von meinem Bruder | componirt und geschrieben ist | bezeuget seine | Schwester | Maria Anna | Freyfrau von Berchtold | zu Sonnenburg.«

Die Handschrift ist mit grosser Geschwindigkeit geschrieben worden, wie man an der schrägen Stellung der Noten von rechts nach links sieht. Die Takte sind meistens dicht gefüllt, viele Takte auf einem Systeme. Die Vortragszeichen sind sorgfältig angegeben. Trotz der Kleinheit der Noten wird man, namentlich nach einiger Uebung, kaum irgendwie Schwierigkeit im Lesen derselben finden, da sie deutlich von einander getrennt sind. Das Papier ist jetzt an einigen Stellen dunkelgelb.

Die Handschrift ist ohne Datum und Namen. Es ist desshalb wahrscheinlich, dass sie einem Bande entnommen

Digitized by Google

ist, der mehrere Compositionen aus derselben Zeit enthielt, und diese Sammlung Datum und Namen nur einmal, auf dem ersten Blatte oder Titel, hatte.

Die Anzahl der Takte stimmt mit der Angabe Koechel's, der bei der Zählung die Haslinger'sche Ausgabe benutzt hat.

Diese Sonate ist in Mozart's »Verzeichnisse,[45]« welches einen Katalog aller seiner nach dem 9. Febr. 1784 componirten Musik giebt, nicht enthalten. Er schreibt an seinen Vater (Wien, 27. Juni 1784): »Lassen Sie mir doch die Sonate à 4 mains aus B und die zwei Concerte auf zwei Claviere abschreiben und schicken Sie mir sie sobald als möglich.«[46] Daraus folgt, dass die Sonate vor dem Datum dieses Briefes componirt wurde, und Koechel hat dieselbe wohl mit Recht zu den Compositionen des Jahres 1780 gerechnet.[47]

[45] Herausgegeben von A. André [Offenbach a. M., 1805].

[46] »Ludwig Nohl, Mozart's Briefe. Nach den Originalen herausgegeben.« [Salzburg, 1865.] S. 203.

[47] Der betreffende Band des British Museum enthält ausser diesen vier Mozart'schen und den von dem Verfasser in »The Musical World« besprochenen Mendelssohn'schen Handschriften Folgendes:

1. W. A. Mozart Sohn, Aria buffa zur Einschaltung in den »Schauspieldirector« d. d. Wien 15. Januar 1786. Autograph. Fol. 1—13.
2. Skizzenblatt von Beethoven. Autograph. Fol. 30. Beide Seiten des Folio sind beschrieben. Fol. 30 b. trägt die Ueberschrift: »14ter Stück«.
3. Neukomm, Ave Maria für Flauto [ad lib.], Soprano 1°, Soprano 2°, Basso, Pianoforte. Autograph.

Von Dingelstedt bis Herbeck.

(Ein Rückblick auf die Oper in Wien.)

Von **E. Schelle.***)

VI.

»Don Juan« hatte im neuen Hause nicht den erhofften Effect gemacht. War nun der liebenswürdigste Held in der Opernliteratur dazu ausgewählt worden, in dem prächtigen Kunsttempel den Reigen mit den Musen zu eröffnen, so musste man auch dafür Sorge tragen, ihn in einer neuen, seines Werthes und seiner Bedeutung würdigen Gestalt vorzuführen, ihm mit einem Worte eine neue Wiedergeburt zu bereiten; die erste Vorstellung in Wien musste ein Musterbild für alle Bühnen sein. Statt dessen hatte man sich begnügt, dem alten »Don Juan« ein neues Kleid anzumessen und, wir haben es schon gesagt, dies Kleid stand ihm nicht besonders gut. Und doch bietet gerade diese Oper dem Regisseur eine so lohnende Aufgabe. Seit Generationen ist die Musik desselben mit unseren Empfindungsnerven auf das Innigste verwachsen, der Reiz der Neuheit ist an ihr schon längst verblüht, aber dem Zauber ihrer unvergänglichen Schönheit unterliegen wir noch heutigen Tages ebenso wie einst unsere Väter und darum fühlen wir das Bedürfniss, das wundervolle musikalische Bild durch einen stilvollen scenischen Hintergrund gehoben und vertieft zu sehen. Kein Werk ist in Betreff der Scenerie auf den meisten deutschen Bühnen so stiefmütterlich behandelt, wie diese Oper aller Opern; die Handlung spiegelt sich äusserlich in Situationen ab, denen häufig die dürftigste locale Begründung abgeht. Wir hatten erwartet, dass nun die Direction bei Eröffnung des Hauses mit der Vorstellung des »Don Juan« ein Beispiel aufstellen werde, welches anderen Bühnen zur Nachahmung dienen könne, und sahen uns bei der ersten Aufführung völlig enttäuscht; wir fanden im Ganzen und Grossen nur das Alte in erweitertem Massstabe und mit einem frischen Aufputze wieder, einige Neuerungen aber, die man sich erlaubt hatte, möchten wir fremden Theatern nicht zur Beherzigung empfehlen. Im neuen Hause winkt der verschmitzte Leporello nicht vom Fenster herab den drei Masken zu, sondern er tritt zu ebener Erde aus der Thüre des Hauses in Begleitung einiger Diener und trägt seine Einladung in den Anstandsformen eines würdigen Majordomus vor; ein feiner Charakterzug ist dadurch an der Situation mit plumper Hand verwischt worden. Die beiden Orchester im Saale ferner sind eben nicht viel sinniger aufgestellt, als es im alten Kärntnerthor-Theater der Fall war, sie spielen einander zu, das eine von oben herab, das andere von unten herauf und scheinen nur da zu sein, die Tanzenden in Confusion zu bringen. Allein man darf die Verantwortlichkeit für diese und ähnliche Sünden nicht dem Regisseur allein aufbürden, er war durch die Decorationen gebunden, welche der Maler nach seinen eigenen Intentionen angefertigt und längst beendigt hatte. Dingelstedt sah sich vielmehr genöthigt, seine ganze Kunst aufzubieten, um durch brillante äusserliche Effecte so manche Ungereimtheiten zu verdecken, die Jenem zur Last fallen. Es giebt kein grösseres Monstrum von Architektur als der Festsaal, in den eine Freitreppe wie in eine Bierhalle hinabführt; bei aller seiner Pracht würde er dennoch einen trostlosen Anblick gewährt haben, allein geschickt angeordnete Gruppen in reichen farbigen Costümen, welche jene Treppen in Beschlag nehmen, fesseln durch ihr Bild das Auge und verleiben dem Ganzen einen blendenden Festglanz, dass man, bestochen von dem Gesammteindrucke, den architektonischen Widerspruch gern vergisst. Dagegen verzeihen wir es Dingelstedt nicht, dass er nicht wagte, in der Schlussscene mit den absurden Traditionen zu brechen und die tragikomische Execution des Don Juan mit dem infernalischen Höllenspuk beizubehielt. Hatte sich dieser rohe Effect im Laufe der Zeit fast eingenistet, so war jetzt eine Gelegenheit geboten, ihn zu beseitigen, die Scene in ihrer Integrität wieder herzustellen, den gestrichenen Chor der unterirdischen Dämonen wieder einzuführen und unter deren Schauergesang den Helden in Flammen versinken zu lassen, wie es die Original-Partitur vorschreibt.

Die Uebertragung des Repertoires in das neue Haus hatte übrigens ihre Klippen; eine der gefährlichsten war der Kostenpunkt, denn an Ausstattung durfte nicht gespart werden und andererseits musste man das Budget fest im Auge behalten. Es bedurfte ferner grosser Kraftanstrengung, um alle Stockungen zu vermeiden, die vorhandenen Werke mussten jetzt scenisch wieder neu aufgearbeitet, durch zahlreiche Proben neu einstudirt werden; das Publikum aber war gewohnt, jeden Abend eine Opern- oder Balletvorstellung zu erwarten, sei es im alten oder neuen Hause; man hatte auch nach dieser Seite hin die nöthige Rücksicht zu beobachten und mit dem nothwendigen Schlusse der Häuser wegen der Generalproben behufsam an zu Werke zu gehen. Nichtsdestoweniger zogen schon am fünften Tage nach dem »Don Juan« Gounod's »Romeo und Julie« in die neuen Räume ein; im Juni folgten: »Die Stumme von Portici«, »Fidelio«, »Sardanapal«, »Wilhelm Tell«, und am 10. Juli beschlossen die »Hugenotten« die Reihe dieser ersten Versuche.

Alle diese Werke waren mit mehr oder weniger Sorgfalt den Ansprüchen des Hauses gemäss ausgestattet und verriethen den Willen der Direction, das Publikum nach Kräften für die theuren Eintrittspreise zu entschädigen. Namentlich traten »Romeo«, die »Stumme« und »Sardanapal« glänzend hervor, ihnen hatte Dingelstedt mit ganz besonderer Vorliebe Fleiss und Sorgfalt zugewendet und zu den theilweise sehr schönen Decorationen eine höchst effectvolle Scenerie geliefert. Die Gefechtscene, der grosse Aufzug in dem ersten Stück und das Revolutionsbild in der »Stummen« bezeugen seine Virtuosität in der Behandlung grosser Massen, das letzte indess auch seine Vorliebe für pikante Aperçus, die, wie hier, nicht immer zum Stil

*) »Presse« Nr. 194.

Digitized by Google

des Ganzen passen und besser fehlten. Es nimmt sich wahrlich in Betracht der Zeit, in welcher die Handlung spielt, und des Ortes, wo sie vorgeht, etwas curios aus, wenn zu der Tarantelle zwei Knaben auf der Geige spielen, besser hätte sich jedenfalls dazu die Mandoline als die Geige geschickt. Etwas Aehnliches tritt uns auch in der ersten Scene des »Don Juan« entgegen; der auf Befehl des zärtlichen Octavio citirte Arzt oder Todtenbeschauer, der die Leiche des Comthur untersucht, macht einen wahrhaft komischen Eindruck gegenüber der Tragik der Situation; wir sind ja auch ohne das ärztliche Attestat überzeugt, dass der Vater der Donna Anna todt ist. Am dürftigsten war unter jenen sieben Erstlingen im neuen Hause »Fidelio« bedacht; der Maler hatte in der Decoration des Schlosshofes den Architekten ein Räthsel vorgelegt, die Thüre, aus welcher die Gefangenen hereintreten, liess auf ein weit gemüthlicheres Local als einen unterirdischen Kerker schliessen; der Chor derselben wand sich auf der Bühne langsam wie ein Wurm umher und einige der Gefangenen unterhielten das Publikum mit allerhand gymnastischen Uebungen ihrer Gesichtsmuskeln. »Fidelio« bietet freilich keinen grossen Spielraum für scenische Effecte; aber dass sich dies Bild wirksamer herstellen lässt, hat Dingelstedt selbst bei der Aufführung der Oper zur Beethoven-Feier bewiesen.

Mit »Don Juan« war das neue Haus dem Publikum erschlossen worden, die »Zauberflöte« sollte am 1. September nach den Ferien die erste Saison in demselben einleiten. Man hatte keine Kosten gescheut, sie aufs Stattlichste für diesen Moment herzurichten. Die »Zauberflöte« verdunkelte an stilvoller, echt künstlerischer Pracht Alles, was man bisher gesehen. Hoffmann hatte dazu die Decorationen angefertigt, nach seinen Angaben waren auch die Costüme sowohl in der Wahl der Farbe, als im Charakter der Tracht behandelt worden, somit konnte bei dem reichen Talente des Künstlers ein harmonisches Zusammenwirken aller Einzelheiten erzielt werden, wie man es auf dem Gebiete theatralischer Kunst nur in seltenen Fällen findet. Man kann Hoffmann vielleicht den Vorwurf machen, dass er in das Werk Beziehungen hineingelegt hat, an die weder Schikaneder noch Mozart dachten; er hat den Boden des naiven volksthümlichen Märchens, auf den sich der Dichter gestellt, freilich verlassen, die Handlung mit dem egyptischen Alterthume in unmittelbare Verbindung gebracht und die mystische Symbolik desselben in dem Stile der äusseren Ausstattung mit Nachdruck zur Geltung gebracht. Ein solches Vorgehen würde unter allen Umständen verwerflich sein, sobald der Charakter der Musik dagegen Einsprache thut. Allein hat nicht Mozart selbst durch das feierliche, fast kirchliche Gepräge des musikalischen Ausdruckes in den ernateren Partien einer höheren Auffassung des Gegenstandes die Thüre geöffnet, durch die Einführung des Chorales an der bedeutsamsten Stelle auf die Symbolik mystischer Beziehungen hingedeutet? Der Erfolg hat es übrigens bewiesen, dass das fremdartige Costüm des Stückes mit der Tonwelt, in der wir ja so heimisch sind, in keinem Missklange steht, wir finden vielmehr, dass die letztere dadurch einen neuen eigenthümlichen Reiz gewonnen hat. Es macht vielmehr stets einen wohlthuenden Eindruck, wenn wir bei den renovirten Bildern alter bekannter Opern die ausgefahrenen Wege der üblichen Theaterschablone verlassen finden und uns neue Typen statt der alten frisch aufgeputzten entgegentreten, nur dürfen diese Typen nicht gegen die Gesetze der wahren künstlerischen Schönheit verstossen. Einzeine Excesse müssen wir freilich Herrn Hoffmann zugute halten; so wollen die bizarren Ungeheuer, die sich während des Chorales so melancholisch winden, als könnten sie wie die Hunde die Musik nicht ertragen, schlechterdings kein Grauen erregen; hier und auch in anderen Punkten ist der Realismus zu weit getrieben. Wir verlangen nicht für die Landschaften den Schmuck der egyptischen Flora in geographischer Treue, die Wolken brauchten in der übrigens reizenden Gartenlandschaft nicht gerade vorüberzuziehen wie die »Segler der Lüfte«, auch der Komet am Himmel ist im Grunde nur eine symbolische Spielerei, allein wenn solche Spielereien, wie hier, mit feiner künstlerischer Hand zur Verschönerung des Bildes verwendet sind, dann sind sie uns willkommen. Im Ganzen ist die decorative Ausstattung trotz mancher bizarren und selbst unpraktischen Details von wunderbarer Schönheit und ihr vornehmlich verdankt die Direction stets ein gefülltes Haus, wenn sie die »Zauberflöte« zur Aufführung bringt.

Im Weiteren brachte man aus dem alten Kärntnerthor-Theater in das neue Haus bis zum Schlusse des Jahres 1869 herüber den »Troubadour«, das Ballet »Flick und Flock«, »Fra Diavolo«, Gluck's »Armide«, die als Novität gelten konnte, da sie dem alten Repertoire nicht angehörte, und am 12. December den »Prophet«; man hatte also seit dem 25. Mai elf Opern und zwei Ballete unter Dach und Fach gebracht, wahrlich nicht wenig, wenn man die schwierigen Verhältnisse bedenkt, mit denen zu kämpfen war.

Im October desselben Jahres aber fand eine Veränderung in den leitenden Kreisen statt, die von grösserer Tragweite war, als es anfangs zu erwarten stand. Esser war schon längere Zeit hindurch leidend, seit mehr als einem halben Jahre vermochte er nicht mehr zu dirigiren. Sein bedenklicher Zustand gebot, rechtzeitig an einen Ersatzmann zu denken. Einen solchen fand man in Herbeck; dieser wurde im October zur Theilnahme an der Leitung der musikalischen Angelegenheiten berufen und erhielt zugleich die Leitung der Concerte zum Besten des Pensions-Vereins im neuen Hause, die Esser bereits im April angeregt und durchgesetzt hatte. Sein Eintritt veranlasste zugleich eine Theilung der Direction der Opern; Herbeck übernahm nun den Taktstab auf dem ihm bisher fremden Gebiete der Oper und debutirte am 16. October mit »Mignon«. Der Erfolg, den er sich mit seiner ersten Leistung errang, war ein glückliches Omen für seine neue Laufbahn.

Briefe von Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Eine wie grosse Popularität die im Jahre 1861 zuerst erschienenen »Reisebriefe aus den Jahren 1830 bis 1832« von Fel. Mendelssohn erlangt haben, zu denen noch im Jahre 1863 ein zweiter Band »Briefe aus den Jahren 1833 bis 1847« hinzugefügt wurde, beweisen die vielen Auflagen, welche beide Briefsammlungen bis jetzt erlebten. Von dem ersten Bande erschien im Jahre 1869 die achte, von dem zweiten im Jahre 1865 die fünfte Auflage, jede in 2000 Exemplaren; ausserdem wurden noch zwei billige Ausgaben in einem Bande im Jahre 1870 veranstaltet.*) Man warf den Sammlungen von Seiten der Kunstkritik mit Recht vor, dass die Auswahl der Briefe nicht nach dem musikalischen Gehalte getroffen sei, und nur einen verhältnissmässig geringen Einblick in das künstlerische Schaffen Mendelssohn's gewährten und dass es mehr die schöne Form und die Frische der Darstellung besonders in den Reisebriefen seien, die ihren Zauber ausübten. Mit diesen beiden Bänden war natürlich keine vollständige Briefsammlung Mendelssohn's bezweckt worden; eine solche würde zum grössten Theile, wie dies bei allen Briefsammlungen mehr oder weniger der Fall ist, höchst unnütz sein. Nur solche Briefe können von Interesse sein, welche das Leben, den Charakter, das künstlerische Schaffen und die Stellung des Meisters zur Kunst beleuchten. Seit der Publicirung jener beiden Bände (und auch

*) Eine genaue Zusammenstellung aller erschienenen Ausgaben findet sich in dem Verlags-Kataloge von Hermann Mendelssohn in Leipzig. Juli 1874. S. 46—47.

Digitized by Google

schen vorher) worden in Zeitschriften und Büchern (so in Ed. Devrient's «Erinnerungen») weitere Briefe Mendelssohn's veröffentlicht, unter anderen haben wir zunächst eine kleine Sammlung zu erwähnen, die zu einem wohlthätigen Zwecke «zum Besten der deutschen Invaliden-Stiftung» veranstaltet wurde: «Acht Briefe und ein Fecsimile von Felix Mendelssohn-Bertholdy.» (t. 2. Auflage.) Leipzig, Friedrich Wilhelm Grunow. 1871. Kl. 8°. 32 S. Die Briefe sind nach dem Vorworte an die kunstsinnige Gattin eines Leipziger Kaufmanns gerichtet, dessen Haus den in Leipzig wohnenden wie durchreisenden Musikern gastfreundlich offen stand, und in Düsseldorf (19. November 1834, 10. Januar, 15. März, 10. April, 17. Juli 1835), Leipzig (o. D., 8. Nov. 1838) und in Horchheim bei Coblenz (8. Aug. 1839) geschrieben. Sie wurden seiner Zeit den Herausgebern obengenannter Briefsammlungen zur Aufnahme eingesandt, aber von denselben nicht berücksichtigt. Wir erleuben uns, aus diesen Briefen einige Stellen herauszuheben, die einer weiteren Mittheilung werth sind.

Im ersten Briefe giebt M. ein kleines Bild von den damaligen Zuständen in Düsseldorf: «Es ist ganz ungläublich kleinstädtisch im Rhein-Athen, wie die Rhein-Athener sagen (nämlich Düsseldorf) und wenn's Orchester nicht betrunken ist und sich prügelt, spielt es doch noch nicht mittelmässig, und ich ermahne sehr zur Nüchternheit, und Friedlichkeit und zum Takthalten und zum pieno — so umsonst, wie endre Prediger, sie fallen doch wieder unbarmherzig über sich und die Noten her.» — Im zweiten bittet er um einige Compositionen des verstorbenen Ludwig Schunke aus Stuttgart, den er immer «als einen der talentvollsten Musiker» hat nennen hören. Dann wundert er sich über die Nachricht, dass seine H-moll-Ouvertüre am Ende schneller genommen wird, als im Anfange. «Ist das vielleicht von de en, wo das animato steht? So wurde ich wehrhaftig Seb. Bachs Meinung, der gar nichts über die Musikstücke schreibt, weder piano noch forte, denn ich dachte ein più strette müsste sich de gar nicht hübsch machen, und wollte eben nur das inwendige Vorwärtsgehen bezeichnen, das ich eben nicht anders ein animato zu nennen wusste. Aber haben Sie das 2händige Arrangement dieser Ouvertüre gesehen, das ich vorgestern zu meinem grösstem Schrecken hier antraf? Wenn ich das Stück auf diese Art spielen hörte, und nicht selbst der Componist davon wäre, so wollte ich auf ihn schimpfen wie ein Rohrsperling; auf der letzten Seite ist ein Bass, der ist so lahm und langweilig, wie der schleste Murki.» Auch seiner Verehrung von Bach und Beethoven giebt er Ausdruck. — Von den Schunk'schen Compositionen erwähnt er im dritten Briefe einiger: «am meisten sagt mir die Sonate zu, sie ist em ernstesten gehalten, auch scheint sie mir am anhefangensten; namentlich das erste Stück und das Andante, weniger das Scherzo und letzte, wo mir der Clavierspieler, der die as-dur Veriet. gemacht hat, wieder ein wenig heraussieht. Diese letztere haben mir allerdings nicht gefallen wollen, dagegen in den 4händigen Stücken sehr vieles wieder, und ich kenn mir es denken, wie interessant es Ihnen gewesen sein muss, alle diese Sachen gleich nach ihrem Entstehen zu hören, und wie viele schöne Erwertungen durch seinen Verlust unerfüllt werden mussten.» — Den im zweiten Hefte der «Lieder ohne Worte» enthaltene «Gondellied» in Fis-moll entwarf er am 14. März 1835 und schickte die Skizze seiner Freundin. Interessant ist das eigene Urtheil Mendelssohn's, das er im vierten Briefe über seine C-moll-Symphonie fällt. «Es thut mir eigentlich sogar leid, dass meine c-mol-Sinfonie in seinem [Herrn Ubirich's] Concerte gemacht werden soll, da dies Stück über 10 Jahre alt (op. 11) ist, und durchaus nicht in die Reihe meiner jetzigen Sechen passt. Können Sie die Ausführung noch verhindern, so thun Sie mir einen Gefallen, können Sie es nicht, so wird es Ihnen ein Leichtes sein auf eine oder die endre Art unter ihren Bekannten es zu segen, dass diese Sinfonie op. 11 ist, d. h. dass sie von einem Jungen gemacht ist, der kaum 15 Jahr wer, dass sie seit 6 Jahren beim Verleger leg, dass Sie vor 7 Jahren schon einmal in Leipzig in den Concerten aufgeführt worden ist etc. Es wäre mir lieb, wenn das im Publicum vor der Aufführung bekannt würde, und wenn Sie es veranlassen können, würden Sie mir einen Gefallen damit thun, weil mir das Stück wirklich kindisch vorkommt.» — Am 7. und 8. Juni 1835 dirigirte Mendelssohn das 17. niederrheinische Musikfest in Köln, auf welchem «Salomo» von Händel mit der Orgelbegleitung von Mendelssohn und Cherubini's «Religiöser Marsch und Hymne» zur Krönungsfeier Karl's X. componirt, aufgeführt wurden. Mendelssohn hittet jene Freundin, einen Abstecher auf ihrer Reise zum Feste nach Köln zu machen. «Der Händel in der ursprünglichen [?] Gestalt und Orgel durchgehends begleitet neben seinen 3 Trompeten, Pauken etc. in Fülle [zu starker nämlich], und der neue Cherubini sind gewiss gute Belohnungen für einen Umweg.» — Etwas ungerecht klingt, was Mendelssohn im letzten Briefe über die Musiker am Rhein sagt: «Als Gegengift (gegen Tranben und Obst) glaube ich het der liebe Gott die Musiker in hiessiger Gegend wachsen lassen; die tragen eben nicht zur Anmuth des Landes sehr wesentlich bei; da wird mirs immer ganz wohl und heimisch, wenn ich mit unsern Norddeutschen zusammenkomme und musicire, und nichts von Zank und Streit und Eifersucht und antediluvianischen Klatschgeschichten [Mendelssohn hatte doch wehrlich genug unter dem Zank und Streit und der Eifersucht und besonders unter den Klatschereien in Leipzig zu leiden gehabt; sagt men doch sogar, dass der Aufenthalt in Leipzig sein Leben verkürzt habe!] zu hören bekomme. Einen Mann wie Klengel, so grundehrlich und grundmusikalisch, können Sie in hiessiger Gegend in keinem Orchester finden, und gegen den Herbst hin bekomme ich ordentlich zuweilen eine Sehnsucht nach dem Leipziger Musiktreiben. Wenn uns nur David dort bleibt; ich habe sehr viel von seinem Bleiben in England hören müssen, und einige dortige Freunde schrieben mir sogar und verlangten ich solle ihre Wünsche ihn dort zu fesseln mit ihnen theilen! So uneigennützig bin ich aber doch nicht, und im Gegentheil will ich bei meiner Rückkunft alles enwenden, was ich vermag, damit er uns erhalten werde. Ich habe allerhand Neues die Zeit her componirt, was ich Ihnen, wie ich hoffe, bald vorspielen kann, namentlich ein Trio für Piano Violine und Cello ein Heft stümmiger Lieder im Freien zu singen, einen Psalm, Fugen et caetere animalie.» — In dem beigegebenen Facsimile drückt Mendelssohn musikalisch seinen Dank für ein Geschenk von Früchten aus. Die Ausstattung der acht Briefe ist eine äusserst glänzende. — Sieben von diesen Briefen sind in der englischen Monatsschrift «Macmillan's Magezine» (Juni 1871, S. 128—133) unter dem Titel «Letters by Mendelssohn» übersetzt, der echte ist nur kurz erwähnt. Voransgeschickt ist eine kleine Einleitung und die Briefe sind mit kurzen erläuternden Anmerkungen begleitet, sein Beweis (wie Herr Dr. Thomee, von welchem dies freundlichst mitgetheilt wurde, richtig bemerkt), wie rege das Interesse für Mendelssohn in England ist.»

(Schluss folgt.)

Ueber Pariser Musik- und Theaterzustände. Republiken in modernen Zeiten und in Europa pflegt namentlich der Künstler nur als Uebergangsepochen anzusehen und mit dem Herzenswunsche zu begleiten, dass sie so schnell wie möglich vorübergehen mögen. So war es unlängst in Spanien, so ist es in noch weit grösserem Masse jetzt in Frankreich d. h. in Peris. Die Kunst liegt gänzlich darnieder, seufzt Alles. Doctoren und Quacksalber treten auf und schreiben Recepte. Ein solches veröffentlichte in Form einer Broschüre euch soehen

Digitized by Google

ein Herr Martinet unter dem Titel »Die Musik und das Theater im Jahre 1871«. Derselbe kann wenigstens dieses für sich anführen, dass er ein nahe Betheiligter ist, da er das Théâtre Lyrique dirigirt; ob er als solcher bei grosser Detailkenntniss aber auch die nöthige Uebersicht und unbefangene Objectivität besitzt, ist eine andere Frage. Mit Klagen und Seufzern geht er sehr verschwenderisch um. Der gegenwärtige Stand der Künste in Frankreich, sagt er, ist ein kläglicher. Wir sind sozusagen an den äussersten Consequenzen der letzten zwanzig Jahre angelangt. Das Kaiserreich hat sich anscheinlich viel mit den schönen Künsten beschäftigt, und unter keinem anderen Regime wurden so grosse Summen für sie verausgabt; aber in der Malerei wie in der Literatur, in der Musik wie in allem Anderen machte sich der Favoritismus statt einer aufgeklärten und befruchtenden Protection breit. Das Hübsche, die Mode, der »Chic«, war er auch noch so trivial, beherrschte die Ausstellungen und Theater. Und die Frivolität sass auf dem Throne. Letzteres sagt Herr Martinet nicht, sondern wir setzen es hinzu; denn bevor der Director des Théâtre Lyrique eine Ahnung bekommt von der grenzenlosen Frivolität, in welche sein geliebtes Paris versunken ist, muss wohl noch manche Wandlung vor sich gehen. Der Verfasser sucht den Verfall des Theaters und der Musik vornämlich in zwei Ursachen: in der Unbeschränktheit der Ausbeutung theatralischer Werke, der sogenannten Theaterfreiheit, und in den schrecklich überhand nehmenden Café-Concerten. Hierüber sagt er: die Theaterfreiheit habe die verschiedenen Gattungen durcheinandergewürfelt, den theatralischen Organismus paralysirt, die Verantwortlichkeit ohne Nutzen ausser Cours gesetzt, dem kaufmännischen Instincte und der Speculation die schönste Offenbarung der Künste preisgegeben, die Künstler zu einer wahren Sclavenarbeit, bei der nicht das Verständniss und nur das Gedächtniss in das Spiel komme, verurtheilt. Was die Café-Concerte (Singspielballen) betreffe, so produciren sie die stupideste Musik und bürgern ein eigentliches Rothwälsch auf der Bühne ein, bereiten aber, was eben das Bedauerlichste sei, den Theatern, die Besseres anstreben, eine fürchterliche Concurrenz. Das Conservatorium habe am meisten von dem Favoritenthum gelitten, das immer in Begleitung der sinkenden Gesellschaft auftrete. Hier sei die Schwäche und der Indifferentismus, der Mangel an Anregung auf der Tagesordnung. Diesem Zustande müsse abgeholfen werden und solches könne auch geschehen, meint Herr Martinet, wenn man nur auf seine Vorschläge hören wolle. Das Recept, welches er dem kranken Pariser Kunstkörper vorschreibt, fasst also zunächst Conservatorium und Grosse Oper ins Auge und lautet für die oberste Musikschule: Häufigere Classen-Inspectionen, eine unmittelbare und ins Detail eingehende Controle, Verminderung der Zahl der Professoren, aber Aufbesserung ihrer Gehalte. Die Grosse Oper müsste in den Augen der Franzosen das conservative Museum des musikalischen Vermächtnisses der Nation sein. Darum dürfte man sie nicht der Speculation überlassen, die stets das künstlerische Prestige den separatistischen Interessen einer Persönlichkeit opfern wird. Der Staat hätte die oberste Leitung dieses Theaters zu übernehmen und ihm eine anbaltende Sorgfalt zuzuwenden. Dass Herr Martinet das Théâtre Italien nicht subventionirt wissen will, da es in der Mode sei und viel Geld gewinnen müsse und überdies keinen Nutzen (was ist »Nutzen« in der Kunst?) gewähre, dafür aber dem Théâtre Lyrique, d. b. seinem Theater, die möglichste officielle Beachtung zuwenden möchte, ist so seltsinn nicht, als jeder für sich spricht. Ist Herr Martinet erst einmal zum Director der Grossen Oper avancirt, wird er hinsichtlich des Théâtre Lyrique auch noch anderer Ansicht werden. Schliesslich formulirt er seine Wünsche also: der Staat möge, wenn er der herabgekommenen dramatischen und musikalischen Kunst auch nicht durch Subvention aufhelfen könne, doch mindestens die Armentaxe für die genannten Theater herabsetzen und dafür zur Ausgleichung die Café-Concerte um so stärker besteuern. Das sind gar bescheidene Forderungen, und sie sind nur deshalb so bescheiden, weil der Verfasser weiss, dass eine reellere Beibülfe unter den obwaltenden Verhältnissen doch nicht zu erwarten ist. Die Hauptfrage bleibt also eigentlich doch: wie lange werden die besagten Verhältnisse obwalten? — Die günstigen Verhältnisse und Mittel für eine wirkliche Reform vorausgesetzt, würde aber erst die Hauptfrage entstehen, und diese hat Herr Martinet durchaus nicht gelöst. Denn der Hauptrumpf, welchen er in seiner Broschüre ausspielt (die Grosse Oper müsste in den Augen der Franzosen das conservative Museum des musikalischen Vermächtnisses der Nation sein), ist nichts als eine inhaltlose und schädliche Phrase. Auf dem alten Wege wird in Frankreich keine musikalische Reform möglich sein. *Fr.*

Berichte, Nachrichten und Bemerkungen.

* **Bonn.** [Rheinisches Sängerfest.] *M.-S.* Wohl in keiner Provinz Deutschlands wird so wahr und ernst die Kunst der Musik und besonders des Gesanges, der Grundlage aller Musik, gepflegt als in der Rheinprovinz. Legen doch davon die 48 niederrheinischen Musikfeste, wie sie seit dem Jahre 1818 in den Städten Aachen, Köln, Düsseldorf gefeiert wurden, ein glänzendes Zeugniss ab. Zu diesen treten seit dem Jahre 1863 die Rheinischen Sängerfeste der vereinigten Männergesangvereine: Aachener »*Liedertafel*«, Bonner »*Concordia*«, Coblenzer »*Concordia*«, Kölner »*Männergesangverein*«, Crefelder »*Liedertafel*« und Neusser »*Männergesangverein*« hinzu, deren siebentes Fest am 13. Juli in der Beethovenhalle zu Bonn abgehalten wurde, woran sich am 16. Juli die 25jährige Stiftungsfeier der Bonner »*Concordia*« schloss. Wir haben hier nur über das wirklich schöne Vocal- und Instrumental-Concert unter der Leitung des Dirigenten der Bonner »Concordia«, Herrn C. Jos. Brambach, zu berichten. Die Leitung der Einzelvorträge des Kölner Männergesangvereins hatte deren Dirigent Herr Musik-Director Franz Weber übernommen. Als Solisten wirkten mit: Frau Marie Wilt, k. k. Hofopernsängerin aus Wien, Herr Carl Hill, grossherzogl. Kammersänger aus Schwerin und Herr Jos. Wolff aus Köln. Der erste Tenor wies 68, der zweite 53, der erste Bass 74, der zweite 61 Mitwirkende auf; im Orchester zählten die erste und zweite Violine je 42, Viola und Violoncelle je 8, Contrabass 3, Flöte, Oboe, Clarinette und Fagott je 3, Horn 4, Trompete und Posaune je 3, Pauke 1 Vertreter auf; die Zahl der Sänger betrug 255, die der Orchestermitglieder 64, in Summa also 319 Mitwirkende. Der erste Theil des Concertes wurde mit Gluck's Ouverture zu »Iphigenie in Aulis« eröffnet, die vom gesammten Orchester mit grosser Zartheit und Feinheit ausgeführt wurde und daher ihre Wirkung bei der trefflichen Akustik der Halle nicht verfehlte. Ihr folgte der achtstimmige Chor von Franz Schubert »Gesang der Geister über den Wassern« — eine ganz wundervolle, tiefergreifende Composition; gleich schon die Instrumental-Einleitung packt in seltener Weise — dann tritt zweimal hintereinander — durch Instrumental-Zwischensätze getrennt, die erste Phrase — »Des Menschen Seelen etc. in zart reflectirender Weise auf, und darauf folgend, in schönster, edelster Musikmalerei sich dem genialen Texte ausschliessend das folgende — bald milde, bald erregt und leidenschaftlich, je eigenständig und trotzig sich musikalisch gestaltend in markigen Rhythmen und grossen Steigerungen und Senkungen, bis der Schlussvers in schönster Reflexion wieder langsam einlenkt und das »Schicksal des Menschen, wie gleichsat du dem Winde tief ergreifend aufgefasst und zum Ausdrucke gebracht ist. Vorgetragen wurde das lohnende, doch wohl auch schwere Stück sehr schön von der gesammten Sängerschaar und die eigenartige und höchst noble Begleitung, wie sie bei Schubert gewöhnt, gut und musikalisch von dem Orchester ausgeführt. — In den folgenden Einzelvorträgen, den reizenden Gesängen: »Der Entfernten« von Franz Schubert und »Der Abschied« von Fr. Otto bewährte der Kölner Männergesangverein seinen alten Ruhm, der Vortrag war auf das Feinste schattirt, warm und ergreifend, und die lebendigen, tief empfundenen Compositionen wohl dazu geeignet, das Herz zu erwärmen und den Vortragenden eine willkommene Aufgabe zu sein. Auch das so tüchtige Soloquartett des Vereines löste seine Aufgabe in der dankenswerthesten Weise, und arfreuten sich die zahlreichen Zuhörer durch den Vortrag dieser Lieder eines grossen Genusses. — Frau Wilt aus Wien zeigte sich in dem Vortrage der Brief-Arie aus Don Juan als eine durchaus tüchtig geschulte Sängerin, mit den schönsten Mitteln,

Digitized by Google

wenn auch die Höhe nicht ganz ohne Schärfe, wiewohl glockenrein ist. — Nach diesem Solovortrage folgten zwei Chöre ohne Begleitung: a) «Lobesthmen» von R. Schumann und «Ersatz für Unbestand» von F. Mendelssohn. Der erste überaus zarte, in seiner etwas zu sentimentalen Färbung fast verschwimmende Stück a capella gelang am wenigsten. Der Chor war zu zahlreich für solch duftige Poesie, und in dem Bestreben, weich und innig zu sein, sank derselbe und verlor etwas den Halt, so dass die Sache einmal bedenklich ins Schwanken gerieth. Unseres Erachtens passen derartige Compositionen mehr für einen kleinen, ausgewählten Chor und eignen sich weniger zum Massenvortrage. — Gedicht und Composition des zweiten Stückes sind durchaus humoristisch und wurden in diesem Sinne auch gut vorgetragen, wenn auch die Contraste zwischen ästhetisch und unedel an manchen Stellen durch zu starkes Auftragen von Seiten des Chores scharf berührt wurde. Es ist aber ein wohlgelungenes Stück, voll Effect und von frischem Zuge. — Den Schluss des ersten Theiles bildete die Hymne für Bass-Solo, Chor und Orchester von Julius Rietz «Das grosse deutsche Vaterland». Diese patriotische Hymne packte in der gegenwärtigen politischen Lage und fand desshalb ein sehr dankbares, ungemein applaudirendes Publikum. Als Composition wirkt sie durch ihre Länge und die stets von Vers zu Vers wiederkehrende Wiederholung der Liedpartie für Bariton-Solo und sich deren schliessenden Chor-Refrain etwas monoton; nur der Schlussvers ist anders behandelt und recht effectvoll; überhaupt ist das Stück von tüchtiger Hand geschrieben und in seiner volksthümlichen Färbung glücklich empfunden. Herr Hill, der Solist, der darin eine sehr anstrengende Aufgabe hat, trug fast zu kräftig vor, und liegt dann die Gefahr nahe, dass Manches bei einer solchen Ueberanstrengung des Organs in Schön zu Gehör kommt, und der edle Wohllaut einer sonst schönen Stimme darunter leidet. Die Bühne bedingt wohl leider häufig, dass eine Anstrengung nöthig wird, um des Hauss bei seiner Grosse zu füllen; bei unserer Bierhoven-Halle, die durch ihre herrliche Akustik an sich schon trägt und sehr leicht gefüllt ist, wirkt dies aber nicht angenehm und sollte das jeder Sänger im Auge behalten. — Den zweiten Theil des Concertes füllte nun die neue Concert-Ouverture «Alcestis» und «Adrians Herder» «Adrians Hymne», Cantate für Soli, Chor und Orchester von C. Jos. Brambach aus. Die Ouverture ist ein sehr schön gearbeitetes Werk, voll der reizendsten Instrumental-Effecte und in der Mendelssohn-Gade'schen Färbung gehalten, wohllautend, doch leidenschaftlich und lebendig mit vielen sympathischen Cello-Partien und reichen Passagen und Figuren in wechselvollster Stimmung, dem darauf folgenden Chorwerke eine würdige, lebendige Einleitung. Im engen Anschlusse folgte dann die «Alcestis» selbst, von der vorauszuschicken ist, dass sie dem Componisten dirigirenden Componisten den wohlverdientesten, reichsten Beifall einbrachte, und uns durch seine seltenen Schönheiten und Feinheiten sehr fesselte und ergriff. Die Einleitung bildet ein sehr schöner, in gedrückter trauriger Stimmung erzbhlender Chor als banger Todesstille schweigt der Palast mit seiner Orchestermegleitung, der gleich mit einem Schlage in die Situation glücklich einführt. Ihm folgt ein Recitativ der «Alcestis». Als «Alcestis» leistete Frau Wilt ganz Entzückendes. Sie sang hochdramatisch — so weich und innig — herrlich und entschlossen, wie es der Momente verlangt und hiess uns ermessen, welch hervorragende Stellung sie als Bühnensängerin einnehmen muss. Die Handlung fehlte uns kaum bei ihrem lebhaften Gesange; auch sohien sie ihre Partie mit grosser Liebe und Hingebung zu singen und war ihr eine sehr dankbare Rolle angetheilt, die animiren musste. Ebenso schöne, bittend und innig trug Frau Wilt auch die Arie «Uns'rer Aven reiches Geschenk» vor, an die sich ein sehr ausgeführter, prachtiger, mächtiger Männerchor anschliesst, den Olymp mit immer dringender werdenden Bitte beschwörend, der kaum die Gewährung versagt bleiben kann. — Von Alcestis wird nun der Bote angekündigt, welcher die Worte Apollo's vorträgt, ein sehr schöner Passus von dem Tenoristen Herrn Wolff vorgetragen, den Alcestis in der folgenden grossen Arie Note für Note wiederholt, was einen grossen und so natürlichen Eindruck macht. Erst der Schrecken über den Schicksalsspruch — ein kurzes Nachdenken, ein schneller Entschluss, den nur die höchste, uneigennützigste Liebe fassen kann, ihr jungen Leben für den geliebten Gemahl zu opfern, um ihn zu retten — dann der schmerzliche, fast weinende Abschied — alle diese Abstufungen erregtester Empfindung eines liebenden Menschenherzens sind so tief-innig und getreu, dabei mit grossen dramatischen Zügen musikalisch gestaltet und fanden eine ganz wundervolle Wiedergabe durch Frau Wilt. Den ersten Theil schliesst der Chor «Welch' ein grosses Herz!» würdig ab. — Herr Hill, der gefeierte und bei uns am Rhein auch so gern und oft gehörte Sänger, welcher die Rolle des Admet durchzuführen hatte, konnte uns heute nicht so wie sonst entzücken. Er trug leicht zu stark auf und beeinträchtigte dies «zu Viel» auch die folgende Nummer «Erfreut euch mit mir, Thessalier!». Wir hätten sie weniger stark, dankbarfreudig, wie ein nach schwerer Krankheit Genesener, dem frohem Leben Wiedergegebener empfunden aufgefeast gewünscht, und trug sie zu sehr ein Bühnengepräge, das im Concertsaale stets stört. Ein Gleiches gilt von dem folgenden, sehr erregten Gesangstücke «O Alcestis, was hör' ich! Du starbst für mich!», das auch zu heftig und gewaltsam klang und dadurch verlor. Ganz rührend schon wurde die ganze folgende Scene von Frau Wilt zu Gehör gebracht und brach Alles in stürmischen Beifall aus; die Composition ist aber auch hier dazu angethan, den tiefsten Eindruck zu machen. Ein sanfter, sustainirender Chor, wie aus weiter Ferne, singt der sich Opfernden melodisch an; Alcestis singt antwortend darzwischen, und gehört dies zu dem Schönsten mit, was wir in dieser Art noch gehört haben. Aus dem dritten Theile haben wir das prachtvolle Duett für Bass und Sopran hervor, welches von Frau Wilt und Herrn Hill vorzüglich im Ensemble vorgetragen wurde. Der Schlusschor «Welch ein Schatz ruht in hoher Liebe ist mächtig und breit ausgearbeitet, wie er für ein so umfangreiches Werk passt, und leuschte Alles bis zum letzten Tone mit gespanntester Aufmerksamkeit. Der Beifall wollte nicht enden und wurde in gleichem Masse dem Componisten und den Vortragenden, die alle ihre Aufgabe auf das Gelungenste gelöst hatten, gespendet. Wir schliessen uns dem Danke des Publikums an, das diesmal, wie es hier selten der Fall ist, ohne banausendes Vorurtheil für eine Neuheit, die Schönheit der Musik ganz und voll auf sich wirken und sich von derselben zur Begeisterung hinreissen liess, wie sie es verdient. Noch einen Wunsch haben wir an den Componisten uns bald mit einer grosseren dramatischen Schöpfung zu begluoken, da gerade aus dieser «Alcestis» die Begabung zur dramatischen Gestaltung bei ihm so recht zu Tage getreten ist.

* **München.** (Oper.) Einem Berichte über das Münchener Hoftheater in der A. A. Ztg. aus den letzten Wochen vor den Sommerferien entnehmen wir einige auf die Oper bezügliche Mittheilungen. Als Novität ist zu verzeichnen R. Wegner's Jugendwerk «Rienzi, der letzte der Tribunen». Bei der ersten Aufführung nahm die Oper fast 3½ Stunden in Anspruch — eine etwas starke Zumuthung für alle nicht gerade ganz ausserordentlich consistirenden Nerven, zumal auf dieselben während der ganzen Oper, mit Ausnahme weniger schöner Nummern, durch einen betäubenden Lärm im Orchester und auf der Bühne ganz beträchtliche Angriffe gemacht wurden. Die Ausstattung war mit die imposanteste, die je auf unserer Hofbühne geboten worden, und die Leistungen der Sänger und Sängerinnen geradezu eminent. Die Titelrolle ist eine der glänzendsten Leistungen Nachbaur's, und würdig ihm zur Seite standen Frl. Stehle als Adriano, Frl. Leonoff als Irene (Abschiedsrolle) und Herr Kindermann als Colonna. Neu einstudirt erschien «Lucrezia Borgia». Unter den verschiedenen Gastspielen war das hervorragendste das der kgl. preuss. Kammersängerin Frau Mallinger, die in der Glanzrolle der «Norma» sowie als Gretchen, obwohl ihre Stimme etwas gelitten, durch ihren bianssenden Gesang und ihr brillentes Spiel Erfolge zu erzielen wusste, wie sie wohl selten künstlerischen Leistungen zu Theil werden.

* **Paris.** Die Oper ist jetzt im Betriebe einer Coopersitiv-Künstlergenossenschaft, welcher die Regierung eine monatliche Subvention von 50,000 Fr. bewilligt. Die bisherige Oper will auch ihre Subvention von 400,000 Fr. retten, da ihr Pachter und Director, Herr Brazier, behauptet: sie sonst während der nächsten Saison schliessen zu müssen. Der neue Periser Gemeinderath wird sich auch mit den Theaterangelegenheiten zu befassen haben. Angelegenheiten zu beschäftigen haben, da des Staatsbudget minder verschwenderisch als unter dem kaiserthume sein wird, und doch allgemein die Nothwendigkeit anerkannt ist, es Paris an Nichts mangeln zu lassen. Theils interessirt sich lebhaft für die schleunigste innere Vollendung und Einrichtung der neuen Oper, deren Ausbau wenig noch erfordert.

* **Wien.** Im Theater an der Wien gab die Franchetti'sche Opera-Gesellschaft am 31. Juli Ricci's Oper baffo «*Crispino e la Comare*». Des Buch hat, wie der Referent der N. fr. Pr. schreibt, echt komische, dabei wahrhaft volksthümliche Elemente, die von einer lebhaften, handgreiflichen Musik wirksam unterstützt werden. Viel mehr als ihr lebhaftes nationales Temperament ist dieser Musik nicht nachzurühmen; es sich, vom Texte abgesehen, erscheint sie dürftig und trivial, ein schwacher Abklatsch von Rossini-Donizetti'schen Ingredienzien. Um ein nicht-italienisches Publikum zu befriedigen, braucht diese Oper vorzüglich darstellende Kräfte. Solche hatten sich vor mehreren Jahren vereinigt, um den «Crispino» im Karntnerthor-Theater zu Ehren zu bringen. Allein trotz der unvergleichlichen Besetzung mit Desirée Artôt, Everardi, Zacchini und Calzolari errang die Oper damals keinen Erfolg. Signora Giulie Benatti, eine jugendliche Sängerin, war bei der jetzigen Aufführung die beste Kraft, sowohl was Stimme und Vortrag, als auch Spiel und Persönlichkeit betrifft. Die übrigen Solisten waren kaum bemerkenswerth. Mit der Oper hatte man eine sinnlose Verstümmelung vorgenommen, so dass die Handlung gar keines Abschlass fand.

* **Wien,** 31. Juli. *F. P.* Der Monat Juli, in dem sonst die Musik hier ganz brach zu liegen pflegt, war in diesem Jahre reich genug

Digitized by Google

mit Musik gesegnet. Eine französische Operetten- und eine italienische Opern-Gesellschaft waren emsig bemüht, der «Saison morte» einiges Leben einzuhauchen. — Die vielen hier ansässigen Romanen und Slaven — und die, welche es (letzteres) werden wollen — bildeten ein genügend starkes Contingent, um den fremden Gästen den «horror vacui» zu ersparen. Die Deutschen, und deren ist dann doch die überwiegende Mehrzahl, nahmen nur geringen Antheil an den Productionen der «Welschen», nicht weil sie Welsche, sondern weil ihre Leistungen zu specifisch «welsch» waren, um dem deutschen Kunstgeschmacke zu entsprechen. — Die französische Gesellschaft des Herrn Meynadier, welche im «Carltheater» spielte, — die Italiener schlugen ihre Zelte im «Theater an der Wien» auf — leistet Gutes in Prononciation und Declamation, Vorzügliches im Ensemble. Leider ist die Vorliebe und Begabung für den — «Cancan» so stark hervorstechend, der fast allen Mitgliedern der Gesellschaft gemeinsame gänzliche Mangel so stimmlicher und überhaupt musikalischer Begabung, so empfindlich, dass der «chic», «esprit» und das «savoir faire» uns deutsch Fühlende und Denkende nur sehr mangelhaft dafür zu entschädigen vermag. Eine Operettenkraft ersten Ranges ist nur Frau Maix-Ferrare; sie erscheint auch als von dem Gifte der «Cancanomanie» am wenigsten angefressen. — Was den Franzosen fast gänzlich fehlt, besitzen die italienischen Gäste in hohem Maasse: Stimme. Der Director der italienischen Oper zu Bukarest, Herr Francheti, hat uns wahre Prachtexemplare vorgeführt. Der Heldentenor, besser Tenorheld Herr Patierno hat ein hohes *H*, das unter Brüdern seine 10,000 Fl. werth ist. Frl. Fabbrini (recte Schmiedel, ehemalige Schülerin der Frau Materna) besitzt einen Alt, der unten wie ein Bass, oben wie ein Sopran, in der Mitte — gar nicht klingt. Auch einige andere Sänger haben viel «Mittel»; aber das Theater an der Wien, die heilige Stätte, wo die «Zauberflöte» zuerst erklang, hallt jetzt wider von eitel Notorietäten. — Herr Francheti gilt für einen namhaften Gesangslehrer; wie ich höre, will er sich nächstes Jahr hier niederlassen, um in dieser Eigenschaft thätig zu sein. (Vielleicht fällt ihm dermaleinst die Professur am Conservatorium zu, die plötzlich durch das auf tragi-komische Weise herbeigeführte Ausscheiden oder Ausgeschiedenwerden des Herrn Mercheti vacant geworden ist?) — Aber die unter seiner Direction siebenden Sänger verrathen im Miedesten nicht, dass es ihrer Spitze längere Zeit ein gesangskundiger Chef gestanden; sie singen Alle mehr oder weniger — wie ihnen der Schnabel gewachsen ist. Ihre Leistungen mögen den Bukarester Verhältnissen und Bedürfnissen vortrefflich entsprechen sein, aber für unsere verfeinerten Gehörorgane sind sie höchst unerfreulich. Rohe Kraftevolutionen, entadlivinische Vortragseffectmittelchen längst genügend be- und verarbeitete Coulissenreissereien bilden den Kern der Vorträge (?) der trogalpinischen Kraftsänger. Dass sie trotz allem Mangel an den feineren künstlerischen Tugenden hin und wieder, nota bene! bei dem früher gekennzeichneten Publikum, stürmischen Beifall erzielen, dies spricht dafür, dass auch hier viele Menschen noch nicht den Unterschied erfasst haben, der zwischen Stärksingen und Schönsingen besteht. Als bemerkenswerthe Thatsache verdient noch erwähnt zu werden, dass jede Gesellschaft ihren eigenen Capellmeister mit sich führt; der französische, ohne Titel und kaum dem Namen nach bekannt, war in jeder Hinsicht tüchtig und vollkommen routinirt. Der italienische «Maestro Direttore e Concertatore, Cavaliere» Giolio Sulzer (ein Wiener Kind, Sohn des berühmten jüdischen Cantors) scheint in der Fremde, umgekehrt wie die Boerbonen, viel gelernt und viel vergessen zu haben; wenigstens war er der Neigung der Sänger zum «Losiegen» nicht eben hinderlich.

ANZEIGER.

[124] Soeben erschien:

Offener
Brief an Eduard Hanslick.

Ueber
Bearbeitungen älterer Tonwerke
namentlich **Bach**'scher und **Händel**'scher Vocalmusik
von
Robert Franz.
Pr. 12 Ngr.

Leipzig, Verlag von **F. E. C. Leuckart.**

[125] Im Verlage von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur erschienen:

Berthold Damcke.
Grosse Sonate
für Pianoforte zu vier Händen.
(Seinem Freunde Stephen Heller.)
Op. 44.
Pr. 3 Thlr.

SUITE
(Präludium, Fuge, Menuett, Chaconne)
für Pianoforte.
Op. 52.
Pr. 1 Thlr.

[126] Verlag von
J. Rieter-Biedermann
in Leipzig und Winterthur.

W. A. MOZART.

Adagio für zwei Clarinetten und drei Bassethörner. Für Pianoforte zu zwei Händen bearbeitet von H. M. Schletterer. 12½ Ngr.

Andante aus der Serenade (in C moll) für zwei Clarinetten, zwei Oboen, zwei Hörner und zwei Fagotte. Für Pianoforte zu zwei Händen bearbeitet von H. M. Schletterer. 12½ Ngr.

Allegretto und **Menuett** aus den Quartetten für Streichinstrumente Nr. 8 in F dur und Nr. 7 in D dur für Pianoforte übertragen von Charles Delioux. 22½ Ngr.

Drei Divertissements für zwei Violinen, Viola, Bass u. zwei Hörner. Für Pianoforte zu zwei Händen bearbeitet von H. M. Schletterer. Nr. 1 in D, Nr. 2 in F, Nr. 3 in B & 1 Thlr.

Fuge für das Pianoforte. Für Orgel übertragen und mit Pedal-Applicatur bezeichnet von G. Ad. Thomas. 12½ Ngr.

Türkischer Marsch (aus der Sonate für Pianoforte in A dur). Für Orchester instrumentirt von Prosper Pescal. (Am Théâtre lyrique in Paris als Zwischenact in der «Entführung aus dem Serail» eingelegt.) 5.
Partitur 17½ Ngr.
Stimmen complet 25 Ngr.
Jede Stimme einzeln à 1½ Ngr.

Derselbe für Pianoforte zu vier Händen arrangirt von Aug. Horn. 17½ Ngr.

Op. 114. **Maurerische Trauermusik** für Orchester. Für Pianoforte zu zwei Händen bearbeitet von H. M. Schletterer. 12½ Ngr.

Serenade (in E dur) für zwei Clarinetten, zwei Oboen, zwei Hörner und zwei Fagotte. Für Pianoforte zu zwei Händen bearbeitet von H. M. Schletterer. 1 Thlr.

Ausgewählte Arien und Cantaten für das Pianoforte zu vier Händen bearbeitet von Carl Geissler.
Heft 1. Cantate: «Die ihr des unermesslichen Weltalls Schöpfer ehrt». 15 Ngr.
Heft 2. Arie: «Bald muss ich dich verlassen!» 15 Ngr.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Marienstrasse 18.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Präenum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2½ Sgr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 16. August 1871. **Nr. 33.** VI. Jahrgang.

Inhalt: Daniel François Esprit Auber. — Anzeigen und Beurtheilungen (Neue Gesang-Compositionen von Franz von Holstein). — Von Dingelstedt bis Herbeck. (Ein Rückblick auf die Oper in Wien.) VII. — Briefe von Felix Mendelssohn-Bartholdy (Schluss). — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Daniel François Esprit Auber.

Fr. St. Es mag in Folge der Ereignisse der jüngsten Vergangenheit, die wir Alle mitgelebt und mitgefühlt haben, nur allzunahe liegen, französischen Geist und französische Art, sowie den französischen Volkscharakter überhaupt zu verdammen und als völlig degenerirt darzustellen; es ist dies wahrlich in reichem Maasse geschehen. Erinnern wir uns dagegen auch, dass es eine Zeit gab — und sie ist in der That noch nicht sehr ferne —, da fast allgemein gerade die gegentheilige Ansicht herrschte! Alles, was von Frankreich kam, war herrlich und schön, Alles wurde gelobt und bewundert. Von diesen Meinungen dürfte die eine ebenso ungerecht, als die andere unrichtig sein; die goldene Mittelstrasse wird auch hier zur Erkenntniss der Wahrheit führen.

Kein Volksgeist, der sich anerkannter Weise durch vortreffliche Eigenschaften auszeichnet, degenerirt so rasch; ein so beweglicher und veränderlicher wie der französische wird leicht von einer plötzlichen Krankheit befallen, von der er sich eben so schnell wieder erholen kann. Sollen wir Deutsche wegen eines solchen, wenn auch sehr acuten Fieberanfalles aufhören, in künftigen Zeiten wie ehedem mit Frankreich zu wetteifern in Pflege der Künste und Wissenschaften, sollen unsere grossen Männer weniger mit seinen besten Söhnen gemeinsam den Idealen der Schönheit und Wahrheit nachstreben als bisher? Nimmermehr! Der edle internationale Wettkampf nach diesen Zielen soll und muss ewig fortbestehen. Auch der französische Geist wird sich wieder kräftigen und daran ruhmreichen Antheil nehmen wie früher!

Aehnliche Gedanken überkamen wohl manchen Leser der Nachricht, dass der greise Auber zu Paris am 14. Mai gestorben; denn Auber war einer der hervorragendsten Männer seiner Nation auf dem Gebiete der musikalischen Kunst; seinem specifisch französischen Geiste entsprang manches gelungene Werk, welches nun in der ganzen Welt Munde lebt seinem Schöpfer zu Ruhm und Ehre, als tönender Beweis einer ausserordentlichen allenthalben anerkannten Begabung. Es verlohnt sich daher wohl der Mühe, nach Erlöschen seines thaten- und ereignissreichen Lebens zurückzusehen auf dessen Morgen und Mittag, auf die Zeit, wo die im Zenith stehende Sonne der Volksgunst fast bei der Betrachtung blendet. Jetzt, nachdem der unerbittliche Tod den Sänger, den er fast vergessen zu haben schien, völlig stumm gemacht hat, wird einer vorurtheilsfreien und parteilosen Beurtheilung seines Schaffens nichts mehr im Wege stehen.

Auber wurde am 29. Januar 1782 in Caën in der Normandie geboren. Sein Vater, ein vermögender Kaufmann in Paris, hatte ihn zum gleichen Berufe bestimmt und zur Ausbildung in demselben nach London geschickt, wo er sich jedoch nicht lange aufhielt. Auber war zwar kein sogenanntes »Wunderkind«, dessen Genius frühzeitige musikalische Offenbarungen entsprossen wären; er lernte unter Ladurner und Martin Musik mit offenbarem Talente doch nur aus Liebhaberei; aber mit den trockenen Kaufmanns-Geschäften konnte er sich durchaus nicht befreunden. Dagegen wuchs sein Eifer als Musikdilettant und er begann sich in einigen beifällig aufgenommenen Compositionsversuchen zu ergehen. Es waren dies allerdings nur einige kleine Romanzen — eine Form, worin er stets Meister blieb, — dann zwei Opern mit ganz kleinem Orchester für Privatcirkel um 1805. Vor ein grösseres Publikum gelangten zuerst einige Violoncellpièçen, für den Cellisten Lamare componirt und unter dessen Namen herausgegeben, ein Violinconcert, durch den berühmten Violinvirtuosen Mazas vorgetragen, und ein Claviertrio. Für einen Dilettanten hatte Auber genug gelernt und genug erreicht, nicht aber wenn er sich als Fachmann vollständig der Kunst widmen wollte, wozu ihn der Eintritt ungünstiger Vermögensverhältnisse in seinem elterlichen Hause und seine Unlust am merkantilen Berufe bestimmten. Da er dies wohl einsah, entschloss er sich zu neuen Studien und trat in das Pariser Conservatorium, wo er unter Cherubini's Leitung Composition studirte. Das Ende seiner neuen Lehrzeit bezeichnet eine nicht veröffentlichte Messe, deren »Agnus« später als Gebet in der »Stummen von Portici« aufgenommen wurde. Am 27. Februar 1813 wagte er sich mit der einactigen Oper »Le séjour militaire« zum ersten Male auf die Bühne des Théâtre Feydeau, ohne jedoch damit den ersehnten Erfolg zu erzielen; das Werk ging fast spurlos vorüber. Weit entfernt davon, dass dieser Misserfolg den jungen Mann entmuthigt hätte, trieb er ihn zu neuem Fleisse und neuer Ausdauer an. Nach einem Zeitraume von 6 Jahren, während welcher er mit dem Schriftsteller Planard gearbeitet hatte, erschienen im Théâtre Feydeau die Opern »Le testament et les billets doux« 1819, »La bergère châtelaine« 1820 und »Emma« 1821; besonders letztere beide brachen Bahn und verschafften dem Namen des Componisten einen guten Klang, ohne ihn jedoch über die Grenzen seines Vaterlandes hinaus bekannt

Digitized by Google

zu machen. In Deutschland wurde Auber erst bekannt durch die Opern »Leicester« (»Kenilworth«) und »Der Schnee« aus den Jahren 1822 und 1823, welche zunächst in Wien mit Beifall begrüsst wurden. Es hiess damals*): »endlich wieder einmal eine sehr hübsche Conversationsoper, wie wir sie leider nur zu lange entbehren mussten; — im Ganzen ist die Composition leicht, gefällig, melodiös und klar, aber genau betrachtet ein Januskopf mit einem französisch-italienischen Doppel-Gesicht.« Treffenderes kann über diese Werke kaum gesagt werden. Doch woher der Januskopf? Aus der inzwischen erfolgten genauen Bekanntschaft mit Rossini und dessen Werken. Ihnen verdankte Auber eine mächtige Anregung, die allerdings anfänglich einen gewissen imitirenden Charakter zur Folge hatte, welcher erst später durch das urfranzösische Wesen Auber's wieder abgestreift wurde. Vom erheblichsten Einfluss auf des jungen Mannes Zukunft war auch die inzwischen geschlossene innige Freundschaft mit dem Dramatiker Scribe, die fortwährte bis an des Letzteren Lebensende 1861, bis zu welcher Zeit Auber ausschliesslich Scribe's Arbeiten seiner Musik zur Grundlage gab. Scribe war in Paris wie im achtzehnten Jahrhunderte Metastasio, dann da Ponte in Wien, der gefeierte Theaterdichter, von dem alle bedeutenden Componisten Operntexte begehrten; erhielten sie einen solchen, so konnte ihnen derselbe zugleich als Empfehlungsbrief beim Publikum dienen. Diese Verbindung war also für Auber nicht blos wegen der Gleichartigkeit der sich findenden Geister von den segensreichsten Folgen; es konnte zu Ende der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts mit Recht geschrieben werden: »Von allen Firmen, die heutzutage auf allen Punkten der Erde die Ausbeutung der Industrie, der Materie oder der Intelligenz verfolgen, hat keine einen besseren Klang als die Firma Scribe und Auber. Fragt ihr: wer sind die Associés? Das Genie! Die Waare? Die schönsten Erzeugnisse des Geistes! Das Comptoir? Alle Theater der Welt! Der Geschäfts- und Gesellschaftsgewinn, die Dividende? Ruhm und Reichthum in Fülle! Von jetzt an beginnt für Auber eine glänzende Reihe von Triumphen; tritt auch hie und da ein schwächeres Werk minder leuchtend hervor, so hebt sich dafür das folgende gewiss um so lichtvoller ab.

Es kann nicht unsere Absicht sein, hier jede einzelne der mehr denn 40 Opern des ungemein fruchtbaren Componisten zu besprechen, oder eine bedeutungslose Namensaufzählung derselben zu geben; nur einige vorzüglich charakteristische Werke mögen besondere Erwähnung finden. »Maurer und Schlosser« 1825 giebt zunächst das treueste Bild von Auber's musikalischer Individualität; es ist zugleich ein Urbild der französischen komischen Oper und in Text wie Musik echt volksthümlich. Nicht minder erweist sich die Vielseitigkeit von Auber's dramatisch-musikalischem Talente durch die ausserordentlichen Erfolge, die er auch auf dem Gebiete der grossen Oper erreichte. »Die Stumme von Portici« bewundert man seit 1829 rückhaltslos auf allen grösseren Bühnen der Welt ob der meisterhaften leidenschaftlichen Dramatik und der scharfen Charakteristik, welche sich hier mehr als anderswo den übrigen musikalischen Vorzügen des Componisten beigesellt. Die hingebende Treue, mit welcher derselbe das ganze süditalienische Leben und Naturell in Tönen schildert, führte sogar zu der von Auber selbst ausdrücklich widersprochenen Annahme, er habe für diese Oper nationale Motive entlehnt. Freilich macht sich bei derselben auch schon ein Bedenken geltend, welches in gleicher Weise dem Dichter wie dem Componisten entgegengehalten werden kann und neuerdings nicht mit Unrecht als eines der Hauptschlagworte gegen die »grosse Oper«, welche, wie Riehl treffend bemerkt, auch die »lange« oder »dicke Oper« heissen könnte, gebraucht wird, nämlich das der »Effecthascherei«. Aus welch anderem Grunde wäre sonst Fenella, die Heldin des Stückes, zu einer stummen Rolle verurtheilt, betreffs welcher nebenbei bemerkt ein alter Streit unentschieden lässt, ob sie von einer Tänzerin oder von einer Schauspielerin dargestellt werden soll? Bei dem damaligen Publikum verfehlte freilich das Neue, Unerhörte eine gewisse Wirkung nicht; auf dem eingeschlagenen Wege weiter fortschreitend, finden sich jedoch in einigen der nachfolgenden Auber-Scribe'schen Werke Dinge, welche an Geschmacklosigkeit und dramatischer Unwahrscheinlichkeit das Unglaubliche leisten, Dinge, die wir anzuführen lieber unterlassen wollen: so zunächst in den Opern »Der Gott und die Bajadere« 1830, welche wie die »Stumme« eine politische, so eine religiös-sociale Tendenzoper, »Das eherne Pferd« 1835, »Der Feensee« 1839, »Die Kron-Diamanten« 1841, bei deren Textbearbeitung Scribe selbst geäussert haben soll: er wolle doch einmal sehen, wie weit er den Parisern gegenüber in dramatischen Unwahrscheinlichkeiten gehen könne. Da die der »Stummen« folgenden »grossen Opern« ihrem Schöpfer weniger Ruhm einbrachten, als jene, mochte er wohl selbst einsehen, dass seine eigentliche Domäne das musikalische Lustspiel sei und auf diesem Gebiete werden »Fra Diavolo« 1829, »Der schwarze Domino« 1837, »Teufels Antheil« 1843 sicher nie vergessen werden. Niemanden kann es Wunder nehmen, dass mit dem heranrückenden Greisenalter Auber's Werke an Frische und Neuheit der Erfindung, Lebendigkeit und Originalität etwas verlieren; doch enthält jedes der aus seiner rastlosen Feder folgenden Werke diese oder jene interessante Einzelheit, und es wäre ebenso ungerecht als undankbar, wollte man dieselben sammt und sonders einfach bei Seite schieben, wie es erst 1868 und 1869 mit dem letzten Werke »Der erste Glückstag« hier und dort versucht wurde; denn selbst in den schwächeren Werken finden sich des Meisters wesentliche Vorzüge und charakteristischen Eigenthümlichkeiten an allen Ecken und Enden. In Frankreich wusste man letztere auch von Anfang an wohl zu schätzen und fühlte sich durch das ganze Wesen dieser Musik so sympathisch berührt, dass jedes neue Werk mit Freuden begrüsst wurde. Dagegen war die erste Aufnahme der früheren Opern in Deutschland, wo sie alsbald aufgeführt und in vollständigen Clavierauszügen bekannt zu werden pflegten, besonders von Seite der dem neuen, leichten von Auber angeschlagenen Tone abholden musikalischen Kritik trotz der Ausstattung mit unleugbaren Reizen eine häufig ablehnende. Indem die deutsche Kritik eher in der »Stummen« als in dem »Maurer« und »Fra Diavolo« Auber's eigenthümlichste und in ihrer Art hervorragendste Schöpfung finden zu müssen glaubte, hielt sie schon desshalb die Werke ersterer Art für wenig berücksichtigungswerth und konnte oder wollte die Gründe des Beifalles, welche der ihr unbedeutend scheinenden Musik vom Publikum gezollt wurde, absolut nicht einsehen. Da sie jedoch diese Thatsache nicht leugnen konnte, suchte sie dieselbe so viel als möglich durch Behauptungen zu entwerthen: wie z. B. Auber's Musik schsukele sich behaglich, selbstgefällig und tändelnd auf dem Wasserspiegel seichter Oberflächlichkeit ohne Spur eigentlicher harmonischer Tiefe. »Gott und die Bajadere« wurde für ein öffentlich hingestelltes langes Fragezeichen erklärt,

*) Allgem. Musikal. Zeitung 1824 Nr. 18 Sp. 284.

Digitized by Google

wie weit sich das Publikum mystificiren lasse, und rief wegen seines allerdings barocken Textes und seiner weniger vollwichtigen als glänzenden Musik feierlich verurtheilende Protestationen hervor. Nur hie und da begegnet man in den früheren Urtheilen neben manch hartem und ungerechtem Tadel milderen und treffenderen Worten: Auber's Musik wird flüchtig moussirenden Champagner verglichen, von dem man sich gern ein sorgenbannendes Jesuiterräuschchen anzechen lässt. »Alles hört sich gut und gefällig; man braucht gar nichts zu denken, so leicht, schmeichelnd und eingänglich weiss der Componist seine Gerichte zuzubereiten.« Ein Recensent des »Fra Diavolo« kommt endlich auf die Frage: »Wird nun das Ganze auf den Bretern gefallen? Warum nicht? Spielt es nur recht resch und flink weg und es wird schon unterhalten's. Damit ist in der That der Nagel auf den Kopf getroffen. Mangelhafte Aufführungen, über welche fast allenthalben bittere Klagen geführt wurden, bildeten in Deutschland einen der Hauptgründe der unrichtigen Beurtheilung der aufgeführten Werke, welche eine ausserordentliche Gewandtheit und Leichtigkeit vom Darsteller verlangen, ja in ihrer ganz neuen Art anfänglich kaum richtig aufgefasst werden konnten. So sehen wir mit der allmäligen Vervollkommnung in der Darstellung auch den Geschmack und das Verständniss für das Dargestellte wachsen, während gegenüber den beissenden Stimmen der Kritik die weniger scharf prüfenden, aber diesmal gerade um so richtiger fühlenden des Volkes gleich anfänglich mit dankbaren Worten ihre Anerkennung für die anziehende Unterhaltung aussprachen.

(Schluss folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Neue Gesang-Compositionen von Franz von Holstein.

Sechs Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Op. 20. Zwei Hefte à Pr. 25 Ngr.

Vier Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 23. Pr. 15 Ngr.

Vier Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 24. Pr. 20 Ngr.

Sechs Lieder und Romanzen für zwei Frauenstimmen mit Begleitung des Pianoforte. Op. 25. Zwei Hefte, Preis 20 und 25 Ngr.

(Sämmtliche Werke im Verlage von E. W. Fritzsch in Leipzig.)

S. B. Die Fruchtbarkeit des Dichters und Componisten des »Haideschachte« giebt glücklicherweise, und neuerlich in obigen 20 Compositionen, den deutlichen Beweis, dass er mit dem grössten und durchschlagendsten seiner bisher veröffentlichten Werke, eben dem »Haideschachte«, sich nicht erschöpft hat, und wer etwa behaupten wollte, die Quantität beweise nichts, es käme auf die Qualität der neuen Editionen an, der wird bei näherer Betrachtung derselben finden, dass v. Holstein nicht zu Jenen gehört, die im einmal gewonnenen Fahrwasser lässig und lustig fort fahren und sichs leicht machen, sondern zu Jenen von der echt deutschen Art, die in jedem, auch dem kleinsten Werke, etwas künstlerisch Fertiges und sich selbst Rechtfertigendes zu bieten bemüht sind. Die vorliegenden Werkchen beweisen überwiegend ferner, dass nicht nur der gute Wille, sondern auch die künstlerische Kraft, das productive Vermögen, in höherem Grade, als sonst gerade häufig anzutreffen, vorhanden ist, und dass Letzteres von einem feinen poetischen Sinne geleitet wird, welcher es vor Vergeudung schützt.

Für die Früchte solcher Thätigkeit kann die Kritik sich nur dankbar zeigen, besonders wenn sie noch auf Gebieten emporwachsen und reifen, wo sonst ziemliche Sterilität oder Verwahrlosung herrscht, wie z. B. auf dem der zweistimmigen Lieder mit Begleitung. Seit den Mendelssohn'schen nunmehr ziemlich abgesungenen zweistimmigen Liedern hat nur F. Hinrichs mit einer grösseren Anzahl solcher Productionen hervorzutreten gewagt und wenigstens einen Fingerzeig gegeben, dass eine hinreichend ausgiebige und technisch gehörig geschulte Productionskraft auf diesem Gebiete gar wohl noch Dankenswerthes zu leisten und unsere Sängerinnen aus dem Banne Mendelssohn's zu erlösen vermöchte.

Der oben behauptete feine poetische Sinn v. Holstein's zeigt sich auch in der Wahl der Gedichte, die durchweg den besten Poesien angehören und zugleich die nothwendigen Eigenschaften zu musikalischer Behandlung besitzen.

Betrachten wir zuerst die einstimmigen Lieder Op. 23 und 24 näher. Die Texte derselben sind aus Eichendorff, Burns, H. Herz, Goethe, Möricke, Lenau und Grosse entnommen. Op. 23 scheint mehr für Sopran, Op. 24 mehr für Tenor angelegt. Freiheit von allem was Schablone heisst, wird hier Jeder zugestehen müssen, der nicht, wie unsere Zukunftsritter, im Natürlichen Schablone wittert und nur im Unnatürlichen und Geschraubten Befreiung davon zu sehen vermag. Die hier behauptete Freiheit vom Schablonenhaften beruht in der Mannigfaltigkeit und Biegsamkeit der Form im Ganzen der Anlage, wobei die strophische Behandlung nicht sclavisch, sondern in freier Weise benutzt wird; wie auch im engen Anschlusse des musikalischen Ausdruckes an den Sinn der Worte, wobei aber der Ausdruck eben immer nicht nur musikalisch bleibt, sondern auch als solcher erst wirkt. Wüsste man's nicht aus dem »Haideschachte«, dass unserem Componisten ferner der Ausdruck für die mannigfaltigsten Stimmungen und Charaktere zu Gebote steht, wir glauben, man müsste es schon aus diesen 8 Liedern ersehen können. Aber dieser Ausdruck ist hier kein dramatischer oder irgend am Theater erinnernder, sondern es ist der richtige lyrische Ausdruck, der keiner besonderen und anderweitigen Verstärkung oder Verschärfung bedarf um zu wirken: es ist Alles melodisch, vieles klingt an das Volksthümliche an. In den Intervallen und modulatorischen Uebergängen liegt die Charakteristik, die durch treffende Rhythmik verstärkt wird. Bei den Schlüssen fehlt es nicht an wirksamen Pointen, ohne dass aber um des lieben Effectes willen dem guten Geschmacke ins Gesicht geschlagen würde; vielmehr nimmt der Componist meist irgend ein wesentliches Motiv des Textes und verbindet es mit einem wesentlichen musikalischen Motive, so dass beide, der Text und das Musikstück, eine wirksame Spitze erhalten.

Wir unterlassen es, für alles oben Gesagte Beispiele anzuführen, der Leser möge lieber die Hefte zur Hand nehmen und nachsehen, ob wir zu viel oder zu wenig gesagt haben. Das eigentlich Letzte, sozusagen Uebersinnliche, entzieht sich ohnehin der Analyse und Beschreibung, und wo Solches nicht vorhanden, hilft auch die künstlichste Kunst zu nichts. Wir gestehen für die Muse und Persönlichkeit des Componisten Sympathien zu hegen, sind aber doch auch überzeugt, dass, wo irgend gesunder Sinn vorhanden, er sich an diesen Liedern befriedigt und bestärkt finden wird, sollten auch Einzelheiten da oder dort nicht sogleich dem Gewohnten entsprechen.

Wenden wir uns zu den sechs zweistimmigen Liedern, deren Texte ausschliesslich Möricke und Geibel angehören. Die zweistimmige Behandlung kann vom Componisten in doppelter Absicht gewählt werden, entweder um der Klangwirkung willen, oder um in contrapunktischer Weise durch mehr oder weniger strenge und freie Nachahmung ein besonderes musikalisches Interesse zu wecken; endlich kann der Componist auch

Digitized by Google

von Beidem beliebigen abwechselnden Gebrauch machen. Unmusikalisch und unkünstlerisch würde es sein, wenn der Tondichter die Richtung auf das Klangliche so weit triebe, dass der zweiten Stimme jedes besondere Interesse fehlte, dass sie sich etwa ausnähme wie der Alt eines vierstimmigen homophonen Satzes, von dem aber Tenor und Bass weggelassen werden. Jedenfalls muss die zweite Stimme auch dann, wenn sie mit der ersten vollständig parallel geht, in so charakteristischen Intervallen sich bewegen, dass sie allenfalls auch für sich allein eine wirksame Melodik darstellt. Unsere vorliegenden zweistimmigen Lieder nun gehören weder zu der flachen Art, noch zu der vorwiegend interessanten oder gelehrten, obwohl es an hübschen Nachahmungen und Uebernahme des Hauptmotives durch die zweite Stimme nicht fehlt. Sie gehören überwiegend zu der homophonen Art mit ausdrucksvoller Behandlung der zweiten Stimme; man mache den Versuch diese zweite Stimme allein mit der Begleitung zu singen und man wird finden, dass sie zum wirksamen Ausdrucke der Textesworte schon genügen würde; beide Stimmen zusammen ergeben denn natürlich den Reiz des Klanges und des Contrastes, es wird kein Gefühl aufkommen als laufe die zweite Stimme nur zufällig mit oder als sei sie nicht organisch nothwendig. In einem Falle wiegt im Hauptthema das »Terzensingen« vor, dort ist es aber der nationale Typus, der wiederzugeben war und von selbst dazu führte; wir meinen das Neapolitanische Lied des zweiten Heftes, das übrigens, wie als absichtlicher Gegensatz, auch gerade die entschiedenst canonischen Partien enthält. — Nach den oben entwickelten Gesichtspunkten glauben wir, dass diese zweistimmigen Lieder ebenso wohl unseren Sängerinnen gefallen, wie auch von den strengeren Musikern und kritischen Naturen gebilligt werden dürfteu.

Die vierstimmigen Lieder endlich, deren Texte von Herz, Eichendorff, L. Tiek und Scheffel sind, gehören der aussprachslosen Gattung an, wie sie namentlich durch Mendelssohn und N. Hauptmann vertreten ist. Die Stimmführung ist durchweg biegsam, melodisch im neueren polyphonen Sinne; nicht im ältereu, etwa wie im Madrigalstile. An Kraft des eigenthümlichen Ausdruckes erreicht unser Componist hier Mendelssohn nicht, aber noch Hauptmann; aber was er bringt, ist alles fein, gut, hübsch, nirgend schwach oder arm. Vielleicht wäre es vortheilhaft für den Componisten, wenn er sich einmal in strengereu Formen versuchte, wie dies Brahms that, freilich nicht ohne dabei in einer gewissen Herbigkeit hangen zu bleiben. Holstein's vierstimmige Lieder werden indess überall gern gesungen werden, wo sich gebildete Menschen zu gemüthlichem Zusammensingen vereinigen.

Alles in Allem genommen, sind wir dem Componisten für diese schönen Gaben sehr dankbar; hoffen wir, dass das Publikum nicht unaufmerksam vorbeigehe, sondern diese Quelle herzlicher Musikgenüsse fleissig benütze.

Von Dingelstedt bis Herbeck.

(Ein Rückblick auf die Oper in Wien.)

Von **E. Schelle.***)

VII.

Herbeck's Eintritt in die Oper war für unsere Musikzustände kein erfreuliches Ereigniss, es wurde dadurch dem höheren Concertwesen eine Kraft entzogen, für welche — das musste sich Jeder sagen, der mit den Verhältnissen vertraut war — nicht leicht ein den momentanen Bedürfnissen nur einigermassen entsprechender Ersatz in Aussicht stand. Herbeck hatte mit dem Taktstabe von der Pike auf gedient und sich durch sein Talent, sein unermüdliches kräftiges Aufstreben in verhältnissmässig kurzer Zeit zu einer Dirigentengrösse emporgeschwungen. Unter seiner Leitung hatten die Gesellschafts-Concerte einen ungemeinen Aufschwung genommen und einen befruchtenden Einfluss auf das hiesige Musikleben ausgeübt; es lag nun die Gefahr nahe, dass des mühsam aufgerichtete Gebäude wieder in Verfall gerathen werde, und leider sollte die Folge lehren, dass unsere Befürchtungen in dieser Hinsicht nicht aus der Luft gegriffen waren. Wer haben Herbeck stets unsere wärmsten Sympathien entgegeugebracht und ihm diese auch bewahrt, als er sich dem neuen Wirkungskreise zuwendete. Die Oper hatte in der That alle Ursache, sich zu dem Gewinne Glück zu wünschen, denn es liess sich erwarten, dass Herbeck bei seiner Gewandtheit auf dem neuen, ihm bisher gänzlich unbekannten Terrain bald heimisch sein werde. Obwohl die Thätigkeiten eines Concert-Dirigenten und eines Opern-Kapellmeisters in ihren Aufgaben und Zielen sich verwandtschaftlich berühren, so gehen sie doch in der Praxis vielfach auseinander; die Situationen sind verschieden und eine jede derselben bedingt eine eigene Technik im Einsatz. Herbeck machte sich mit »Mignon« hatte Herbeck einen glücklichen Anfang gemacht; zwar verrieth er in seinem Gebahren noch deutlich den Concert-Dirigenten, wie es ja nicht anders sein konnte, aber nichtsdestoweniger war die Aufführung gelungen und zeichnete sich namentlich durch feine Nüancen im Detail vortheilhaft aus. Freilich kam es dem neuen Kapellmeister sehr zu Statten, dass Esser die Oper aufs Sorgsamste früher einstudirt und dadurch seinem jetzigen Ersatzmann die Aufgabe sehr erleichtert hatte.

Es galt nun, die in Beschluss genommenen Concerte zum Besten des Pensionsvereins endlich vom Stapel laufen zu lassen. Man durfte einer beträchtlichen Einnahme entgegensehen, dem bekanntlich darf das neue Haus zu Concert-Aufführungen nicht hergegeben werden, und nur zu Gunsten des Zweckes war eine Ausnahme von der Regel gestattet worden. Mit regem Eifer machte sich Herbeck an das Werk, das bei der dauerudeu Krankheit Esser's ganz in seinen Händen lag, und schon am 2. November 1869 konnte das erste Concert stattfinden. Das Programm war nicht recht glücklich zusammengestellt, es brachte Beethoven's Ouvertüre zur »Leonore«, die »Litanei« von Schubert, Haydn's Variationen, den Schlusssatz des letzten Finale im »Don Juan«, welcher bei der Aufführung der Oper gestrichen war, und endlich Mendelssohn's Symphonie in A-moll; zwischen den Nummern sang ausserdem Frau Dustmann ein Lied von Schubert. Am interessirte der Schlusssatz des Finale, welcher dem grösseren Theile des Publikums unbekannt war, allein nicht die gehoffte Wirkung machte. Im nächsten Monat, am 18. December, folgte das zweite Concert mit der »Athalie«-Ouvertüre von Mendelssohn, einer Arie aus Gluck's »Iphigenia«, mit welcher Frl. Bosse grossen Beifall erntete, der »Oberon«-Ouvertüre von Weber, Schumann's »Träumereien«, der »Adelaide« und der »Eroica« von Beethoven. Das Haus war nicht übermässig besucht; eine weit grössere Anziehungskraft übte dagegen das dritte Concert aus, wegen der Missa solemnis von Rossini, die es vorführte. Eine Messe im Theater, — der Contrast ist allerdings gross, wird aber durch den Stil der Musik vollkommen ausgeglichen. Die italienische Kunst hat schon längst die Kirche in das Theater gerückt und diese Messe, das letzte fromme Vermächtniss des lustigen Schöpfers des »Barbiers«, würde für die deutschen Empfindung schlecht zu dem Altar und der heiligen Handlung stimmen, für welche sie componirt ist. Die Pietät gegen den berühmten Meister machte die Aufführung jedenfalls zur Pflicht und Herbeck gebührt das Verdienst, sich derselben mit grösster Gewissenhaftigkeit unterzogen zu haben, denn an der Wiedergabe lag es wahrlich nicht, wenn das Werk keinen Eindruck hinterliess. Das vierte und letzte Concert dagegen enthielt zwei

*) »Presse« Nr. 201.

Digitized by Google

Nummern von ganz anderem Werthe, nämlich »Manfred« von Schumann und die komische Oper »Der häusliche Krieg« von Schubert. Eine komische Oper ist nun freilich kein geeigneter Gegenstand für ein Concert. »Der häusliche Krieg« nahm sich als Ganzes, ohne Costüme, Scenerie und den verbindenden Dialog, zwar sehr kahl aus, allein da wir ihn nie in der Oper zu sehen und hören bekommen, so müssen wir Herbeck Dank wissen, dass er ihn uns wenigstens brockenweise zu kosten gab!

Inzwischen entfaltete Dingelstedt eine grosse Thätigkeit in der Erweiterung des Repertoires. Mit Flotow's »Martha«, welche am 30. December kam und Frl. Marska v. Gelegenheit gab, ihre Virtuosität im neuen Hause glänzen zu lassen, war das Jahr 1869 zu Ende gegangen und schon am 1. Januar 1870 erschien der »Freischütz« in glänzendster und geschmackvoller Ausstattung. Dingelstedt fand in ihm ein besonders günstiges Feld, seine grosse Kunstfertigkeit in der Scenerie, namentlich in der Behandlung der Volksscenen zu entwickeln, und glücklicherweise liess er sich hier nicht durch seine Vorliebe für charakteristische Aperçus zu ähnlichen Spielereien verleiten, wie in der »Stummen« und im »Don Juan«. Das Bild des Volksfestes im ersten Acte verräth den vollendeten Meister; es ist stilvoll und mit poetischem Sinne angelegt; durch eine Fülle von feinen Charakterzügen im Detail wird ein Localton erzeugt, den man nicht treuer und stimmungsvoller wünschen kann. Wenn z. B. der Schützenzug naht, Kinder und Landleute sich eilig gruppiren und nun auch die Magd oder Köchin in der Waldschenke das Fenster öffnet, sich behaglich mit ihren blossen Armen hineinlegt, um ihn vorbeipassiren zu sehen, wie wahr und treu ist nicht dieser Moment aus dem Leben gegriffen. Und in ähnlicher Weise hebt sich die Gruppirung der Massen im Walde des letzten Actes wirkungsvoll und dennoch ohne absichtliche Effecthascherei hervor. Allerdings hatte der Maler dem Regisseur sehr in die Hände gearbeitet; die Decorationen zu beiden Scenen, insbesondere aber die des Waldes im letzten Acte sind von vorzüglicher Schönheit und leisten der Phantasie grossen Vorschub. Herr Hoffmann, dem die decorative Ausstattung des »Freischütz« angehört, ist auch hier, wie in der »Zauberflöte«, seinen eigenen Weg gegangen; man kann ihm den Vorwurf machen, dass er mit den Traditionen der Oper zu willkürlich umgegangen, mitunter den Intentionen des Dichters und Componisten an wenig Beachtung geschenkt hat. Schon das Bild der Waldschenke dürfte Weber nicht zusagen, noch weniger die Wolfsschlucht mit ihrem Spuk. Auch der wilde Jäger spielt hier äusserlich im Costüme eine andere Figur, als wie wir ihn zu sehen gewohnt sind. Ueberhaupt aber finden wir den Schauplatz und die Typen der Handlung, die in Böhmen vor sich geht, in den Bildern völlig germanisirt wieder, und diesen Uebergriff verzeihen wir dem Maler nicht nur, sondern wir billigen ihn sogar. Ist doch der Grundton der Handlung, der Sage wie der Musik, echt deutsch, und hat doch das Publikum das Werk als deutsches im Ganzen wie im Detail von jeher in seine Empfindung aufgenommen und empfindet dasselbe noch jetzt so; die geographische Treue aber kommt ohnehin bei Operngebilden, deren Fabeln sich nicht auf geschichtliche oder locale Begebenheiten stützen, nicht in solchen Betracht, dass sie ein strenges ästhetisches Gebot wäre. Im Ganzen und Grossen weht uns bei allen Abweichungen von der Tradition aus den Bildern der Geist der ursprünglichen Conception entgegen, sie stimmen zu der Musik und das ist das Wesentlichste. Nur mit der Wolfsschlucht sieht es etwas bedenklich aus, sie will durchaus nicht den Effect einer »Schreckensschlucht« machen, sondern scheint mit ihrem grossen prächtig rauschenden Wasserfalle eher friedliche Menschen zur Sommerfrische einzuladen als den bösen Feind, dort sein Unwesen zu treiben, und erst wenn die Dämonenwelt vollständig entfesselt wird, nimmt sie eine unheimlichere Färbung an. Jedenfalls aber hat der »Freischütz« ein stattliches Kleid erhalten und der Gesammteindruck hilft leicht über den Anstoss bizarrer Absonderlichkeiten im Einzelnen hinfort. Die Oper gefiel in dieser Ausrüstung und sichert noch immer der Kasse eine reichliche Einnahme zu.

Den »Freischütz« begleitete »Lucia« in das neue Haus, die Oper Donizetti's erschien hier nur um wenige Tage später als die Oper Weber's; die Anwesenheit des Fräulein v. Murska mochte die schnelle Beförderung derselben veranlasst haben, denn bekanntlich feiert die berühmte Sängerin an Titelrolle ihre glänzendsten Triumphe. Am 27. Februar folgten dann als Novität »Die Meistersinger« von Wagner. An diesem Werke hatte sich Dingelstedt ebenfalls mit sichtbarer Vorliebe als Regisseur bethätigt und für höchst wirksame Bilder gesorgt, welche leider durch die Costüme und Decorationen eine beträchtliche Einbusse an Echtheit erlitten. Wir hatten der ersten Vorstellung dieser Oper beigewohnt, welche etwa zwei Jahre früher unter der Leitung Wagner's in München stattfand und die Eindrücke leihten noch in der Erinnerung frisch fort. Die Costüme des Herrn Gaul sind zwar historisch gerecht und im Charakter der Zeit gehalten, allein geschmackvoll kann man sie nicht nennen. Gaul verwendet überhaupt mit Vorliebe helle, scharf hervorstechende Farben, wohl in dem Wahne, dass sich dieselben in der Mischung der Gruppen harmonisch ausgleichen und verbinden, allein seine längere Erfahrung hätte ihn lehren können, dass wahrhaft harmonische Effecte nur durch das Zusammenspiel von gedämpften Farbentönen zu ermöglichen sind. Noch bedenklicher stand es mit den Decorationen; auf Grund einer pomphaften Erklärung von Seite des Malers, Herrn Brioschi, hatten wir uns auf etwas ganz Eigenthümliches gefasst gemacht und fanden nur die Copien der Münchener Vorbilder wieder. Gegen Copien wäre nichts einzuwenden, wenn sie auf der Höhe der Originale stehen. Doch auch solches Lob lässt sich diesen Decorationen nicht spenden, nur das Haus des Hans Sachs mit der Strasse ist gelungener; verschiedene Zuthaten von eigener Erfindung hätte man aber lieber ganz vermiedt. Die »Meistersinger« erlebten elf Vorstellungen, dann blieben sie liegen, weil Herr Beck sich nun weigerte, die Rolle des Sachs ferner zu singen, trotzdem sie zu seinen besten Leistungen gehört. Im Weiteren erschienen während des März »Norma« und Gounod's »Margarethe«, der April aber brachte die »Afrikanerin« und als Zugabe — eine Veränderung in den leitenden Kreisen. Esser nahm seinen Abschied, und an seiner Stelle wurde nun Herbeck durch Decret zum musikalischen Beirath und Director der Hofopernkapelle ernannt.

Der Amtsantritt Herbeck's war ein Tag des Segens für das Orchester, der neue Beirath erschien diesem wie Jupiter der Danae in Gestalt eines goldenen Regens, wenigstens strömte ihm derselbe auf dem Fusse nach. Herbeck hatte nämlich bei dem obersten Chef der Hoftheaterleitung auf Grund der grösseren Anstrengung der Mitglieder durch Proben und Dienstleistungen überhaupt eine Zulage von 7000 fl. beantragt und bewilligt bekommen. Wahrlich ein verdienstliches Werk, das jedoch nicht den Reiz der Neuheit hatte; denn bereits 1868 war dem Körper ein Zuschuss von 6000 fl. und desgleichen dem Chore eine Erhöhung der Gagen von Esser und Dingelstedt erwirkt worden. Das Orchester hatte mithin, Dank Herbeck, im Laufe von zwei Jahren einen Zuwachs von ungefähr 13,000 fl. erhalten, eine Summe, die den Mitgliedern trefflich zu Statten kommt, denn diese sind die so gestellt gewesen, dass sie von ihrem Gehalte als Rentiers leben könnten, sie sind noch jetzt nicht einmal so gut gestellt wie ihre Collegen in Berlin, wo die Einrichtung besteht, dass jeder Kapellmusiker nach einer Dienstwoche die nächste zu seinem Erwerbe und seiner Erholung für sich hat.

Auf Herbeck's Beförderung sollte bald eine andere folgen.

Digitized by Google

Im Mai, also wenige Monate später, erklang es plötzlich aus dem Innern der Kanzel des Directors wie eine helle lustige Hornfanfare und wenn dieselbe die wundersame Mär, dass des Knaben Wunderhorne mit romantischem Pomp in die Leitung eingezogen sei: der Hornist Herr Richard Lewy war nämlich zum artistischen Ober-Inspector ernannt worden.

Sollte etwa das Horn als obligates Instrument für die Sänger und Tänzer eingeführt werden?

Briefe von Felix Mendelssohn-Bartholdy.

(Schluss.)

Herr Dr. Thomae hat in seinem in Nr. 31 und 32 d. Ztg. enthaltenen Aufsatze über Mozart's Handschriften in einem Sammelbande, den V. Novello dem British Museum unterm 27. Juli 1843 überreichte, sehr auf den ihm in »The Musical World« (1870 Juli, Vol. 48, S. 444, 457 und 473) mit erläuternden Anmerkungen veröffentlichten Brief Mendelssohn's hingewiesen. Jener Sammelband enthält 37 Bogen sehr verschiedener Grösse, numerirt von 1—37; sein Inhalt ist in voriger Nummer Sp. 501 bereits angegeben. Ueber die Authenticität des Mendelssohn'schen Briefes, sagt Herr Dr. Thomae, kann kein Zweifel sein. Das Manuscript zeigt seine wohlbekannte Handschrift, elegant und graziös, doch frei von Schnörkeleien und eben deshalb einfach und klar. Das Papier ist octavförmiges Notenpapier. Der Brief ist in Mendelssohn's 25. Jahre geschrieben, während seines dritten Aufenthalten in England,*) welcher vom 25. April 1833 bis 25. Aug. desselben Jahres währte und der durch einen Ausflug nach Düsseldorf bald nach dem 15. Mai bis 8. Juni unterbrochen wurde. Dort dirigirte er am 26. und 27. Mai das fünfzehnte grosse niederrheinische Musikfest. Wir geben zunächst den Brief, welcher an Vincent Novello gerichtet ist, in Uebersetzung wieder und lassen dann einen Auszug der Erläuterungen des Herrn Dr. Thomae folgen.

»Mein lieber Herr, —

da Mr. Attwood mir sagt, dass er nicht die Absicht habe, nächsten Sonntag in die St. Pauls Kirche zu gehen, so fürchte ich vor meiner Rückkehr nach dem Rhein keine Gelegenheit mehr zu haben, um Ihnen die Orgelfuge vorzuspielen, welche ich für Sie in Berlin schrieb, und bitte ich Sie deshalb, dieselbe so anzunehmen, wie sie ist, obgleich ich sie noch nicht auf der Orgel probirt habe und nicht weiss, ob sie nicht zu unbedeutend ist, um sie Ihnen anzubieten. Doch gefiel sie mir als ich sie schrieb, und in Bezug darauf hoffe ich, dass Sie die Mängel darin entschuldigen werden, ebenso dass ich Ihnen statt einer besser geschriebenen Abschrift, das Original mit all seinen Aenderungen, Radirungen etc. übersende. Ich hatte die Absicht hier das Präludium zu vollenden, welches ich vor dieser Fuge begann, konnte jedoch noch keine Zeit dazu finden, und bitte Sie, es zu entschuldigen, wenn dasselbe einige Wochen später kommt, und so anstatt eines Prae-, ein Postludium ist. Ich hoffe, Sie diesen Vormittag zu sehen, um Ihnen persönlich für die gütigen Geschenke, die Sie mir wieder gemacht, zu danken, ein katarrhalisches Fieber verhinderte mich in vergangener Woche Ihnen meinen Dank auszusprechen. Ich verbleibe, mein lieber Herr, Ihr ganz ergebener

103, Portland Street, 10. Mai. Felix Mendelssohn.«

Vincent Novello war ein intimer Londoner Freund Felix Mendelssohn's. 1781 in London geboren, versah er das Amt eines Organisten an der portugiesischen Gesandtschaftskapelle; er war ausgezeichnet als Componist und Verleger einer grossen Menge Orgel- und Claviercompositionen und Transcriptionen, und hoch geschätzt des Ernstes wegen, mit welchem er die Interessen seiner Kunst verfolgte. Sein ältester Sohn, Joseph Alfred, wurde der Gründer der öffentlichen Musikalienhandlung der Firma Novello, Ewer & Comp.; und seine zweite Tochter, Clara, später an einen italienischen Edelmann verheirathet, Contessa Gigliucci, war eins der glänzendsten Gestirne am Himmel der Gesangeskunst. Im Jahre 1849 verliess er London und zog sich nach Nizza zurück, wo er 1861 starb. Ein wahres Denkmal kindlicher Pietät, gleicherweise fern von blosser Unbedeutendheit als von übertriebener Lobhudelei, ist V. Novello von der Hand seiner ältesten Tochter, Mrs. Mary Cowden Clarke, gesetzt worden, bestehend in einem kleinen, seinem Andenken gewidmeten Buche.*) Thomas Attwood, dessen Name im Anfange des Briefes erwähnt ist, ist als einer der wenigen Schüler Mozart's bekannt. Er wurde 1767 geboren und nachdem er 5 Jahre lang Chorist an der königl. Kapelle war, setzte ihn die Hülfe Georg IV., als er noch Prinz v. Wales, in Stand, im Jahre 1783 unter den italienischen Meistern Filippo Cinque (ungefähr 1760—90) und Gaetano Latilla (1713 bis ungefähr 1788) und 1785 unter Mozart in Wien zu studiren. Attwood war Mozart's Lieblingsschüler und noch nach seiner Rückkehr nach England 1786 herrschten freundschaftliche Beziehungen zwischen Lehrer und Schüler. Attwood genoss eines grossen Rufes als Componist vieler besonders populärer Rundgesänge, Volkslieder, Trios etc. und verschiedener Opern, eines noch grösseren indessen als Kirchencomponist. J. S. Bach's Orgelwerke waren nicht bekannt, wenigstens nicht von ihm gewürdigt, ehe der Jüngling Mendelssohn ihn sowohl als das englische Publikum im Allgemeinen mit den Pedalfiguren und der anderen Orgelmusik des grossen deutschen Meisters bekannt machte. Im Jahre 1795 folgte Attwood Jones als Organist an der St. Pauls-Kirche, welches Amt er bis zu seinem Tode 1838 bekleidete. Nebenbei verwaltete er den Dienst als Organist der königl. Kapellen, Componist Ihro Majestät, und als Mitglied der Hofkapelle. Kelly nennt seinen Freund einen würdigen Mann und eine Zierde der musikalischen Welt. Thomas Attwood sind 1837 Mendelssohn's 3 Präludien und Fugen für die Orgel (Op. 37) gewidmet, in welchen er die alte Form mit neuen Gedanken zu verbinden suchte. Das katarrhalische Fieber, dessen er am Schlusse des Briefes erwähnt, war zu jener Zeit epidemisch in London, wie wir aus den gleichzeitigen Journalen ersehen können. Der Brief ist begleitet von der Original-Fuge von Mendelssohn, welche er so gütig war, besonders für mich zu schreiben, wie V. Novello mit rothem Bleistift auf die untere Hälfte von Fol. 3 a selbst geschrieben hat. Dieselbe Fuge für 2 Manuale und 1 Pedal ist als Fuge Nr. 3 erschienen, in »Three Preludes and Fugues composed for the Organ, and dedicated to Thomas Attwood, Esq., Composer to Her Majesty's Chapel Royal, by Felix Mendelssohn Bartholdy. [London: J. Alfred Novello; Leipsic by Breitkopf & Härtel.] S. 22—24.« Diese verlagsrechtliche Ausgabe hat keine Opuszahl. Die Firma Breitkopf und Härtel kündigte sie als Op. 37 an.**) Während Jul. Rietz in seinem dem zweiten Bande der Briefe Mendelssohn's beigegebenen Verzeichnisse der Mendelssohn'schen Compositionen angiebt, wann und wo Op. 37 Nr. 1 und 2 componirt sind, sucht man vergeblich nach Nr. 3. Auf Fol. 3 a giebt Mendelssohn selbst die Notiz hierüber: »Written for V. Novello by Felix Mendelssohn, Berlin d. 29. März 1833.« Die Widmung scheint Mendelssohn in London erst hinzugeschrieben zu haben, während die Schrift des Ortes und des Datums mit der der Com-

*) Der erste Aufenthalt war im Jahre 1829, der zweite 1832. Siehe Jules Benedict: Sketch of the Life and Works of the late Felix Mendelssohn Bartholdy. Second Edition. [London 1853.] S. 11 ff., S. 19 ff.

*) The Life and Labours of Vincent Novello. London [1864].

**) Intelligenzblatt zur Allg. Musikal. Zeitung Nov. 1837 Nr. 10 Sp. 42.

Digitized by Google

position übereinstimmt. Diese Fuge Nr. 3 ist nicht in denselben Form erschienen, in der sie geschrieben; einen Beweis geben die ersten acht Takte der Handschrift, verglichen mit den sechs ersten Takten der Novello'schen Edition, welche erwiesener Maassen nur eine Umschreibung der ersten Form ist. — Der Brief Mendelssohn's ist aus zwei Gründen von Interesse. Zuerst giebt er uns einige Winke in Bezug auf eine Periode aus Mendelssohn's Leben, welche ziemlich wichtig für seine Kenntnisse als Virtuose und seine Entwicklung als Componist doch wenig bekannt ist, da die veröffentlichten Briefe wenig oder gar keine Mittheilungen aus dieser Zeit bringen: in den von Paul Mendelssohn und Dr. Carl Mendelssohn herausgegebenen Briefen folgt einem Briefe vom 6. April 1833 ein Brief vom 6. September 1833; und Devrient's Sammlung giebt nach einer kurzen Anmerkung von Mendelssohn's Besuch in London, einen Brief vom 7. September 1833. Die kleineren Sammlungen von Briefen, von Nohl und Polko veröffentlicht, kommen in gar keine Betrachtung. Zweitens ist dieser Brief ein Muster von Mendelssohn's englischem Briefstil, der erste veröffentlichte, wie Herr Dr. Thomae annimmt. Benedict erzählt, dass Mendelssohn mit der englischen Literatur wohl bekannt war, und dass die Werke Shakespeares und anderer bedeutender britischer Schriftsteller ihm ebenso vertraut waren, als die seines Vaterlandes, und dass er die englische Sprache mit grosser Leichtigkeit und Reinheit eben so wohl schrieb als sprach, obgleich sein Accent eine leichte deutsche Färbung hatte.

Der Herausgeber dieses Briefes würde sich ein grosses Verdienst erwerben, wenn er die in England gewiss noch zahlreich vorhandenen Briefe Mendelssohn's sammelte und sie in gleicher Bearbeitung veröffentlichte. Wie wir hören, werden auch die Herausgeber der erwähnten zwei Bände Mendelssohn'scher Briefe noch einen weiteren folgen lassen. *M.*

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **Bonn.** Immer näher rücken die Tage des grossartigen Beethoven-Festes heran; die Uebungen finden fleissig unter der aufopfernden Direction des Musikdirectors Hrn. v. Wasielewski statt, denen auch zeitweilig Herr Kapellmeister Dr. Hiller beiwohnt. Es werden sich an dem Feste definitiv folgende Künstler betheiligen: Frau Bellingrath-Wagner (Sopran) — (eine neueste Nachricht meldete zwar, dieselbe habe die Zusage ihrer Mitwirkung zurückgenommen und zwar in Folge von Differenzen, welche zwischen ihr und dem Comité anlässlich der Auswahl eines Vortragsstückes entstanden seien; doch hoffen wir, dass sich dieses beilegen wird) —, Frau Joachim (Alt) und Fräulein Schrock (Contrasolt), die Herren Vogl (Tenor), A. Schulze (Bass), Joachim (Violine), Halle (Piano) und Franz Weber (Orgel). Das Programm ist folgendermassen festgestellt: 20. Aug. Messe solennis, C moll-Symphonie. 21. Aug. Ouverture zu Leonore, Scene und Arie »Abscheulicher« aus »Fidelio«, Sinfonia eroica, Marsch und Chor aus den Ruinen, Violin-Concert, Clavierphantasie mit Chor. 22. Aug. Ouverture zu »Coriolan«, Elegischer Gesang für vier Stimmen, Clavierconcert Es-dur, Arie »Ah perfido«, Ouverüre zu »Egmont«, neunte Symphonie. In die Direction haben sich die Herren Kapellmeister Dr. Hiller und Musikdirector v. Wasielewski getheilt. Als Ehrengäste sind eine Reihe berühmter Musiker engemeldet, unter ihnen Niels W. Gade aus Kopenhagen, Bennet aus London, Hull und Verhulst aus Holland, Clara Schumann, Rudorff, Emil Neumann und Max Bruch aus Berlin. A. Dietrich aus Oldenburg, von Perfall aus München u. A. Auch Herr Dr. Gerhard von Breuning aus Wien, der Sohn des treuesten Freundes, den Beethoven besass, wird der Einladung folgen. Bis jetzt sind die Engländer und Holländer in Bestellung fester Plätze am meisten vertreten. Der Besuch wird ein so starker sein, dass die Beethoven-Halle sich als zu klein erweisen wird. Wünschen wir dann schönen Feste einen glänzenden ungetrübten Erfolg.

* **Gloucester.** Das Programm des hier abzuhaltenden Musikfestes ist: *Händel*: Dettinger Tedeum, Jephtha und Acis und Galathea; *S. Bach*: Matthäus-Passion; *Haydn*: Schöpfung; *Mendelssohn*: Elias; *Spohr*: Des Heilands letzte Stunden und *Cusins*' neues Oratorium »Gideon«. Ausserdem noch ausgewählte Stücke aus *Händel's* »Israel in Egypten«, *Weber's* »Preciosa« und *Mozart's* »Figaro's Hochzeit«. Das Fest wird vier Tage dauern und in Morgen- und Abendconcerte zerfallen.

* **Ballé,** 5. Aug. Die Sing-Akademie unter Direction des Herrn Musikdirector Voretzsch führte vergangenen Donnerstag den 3. d. Mts. im Saale des neuen Volkeschulgebäudes das Oratorium »Judas Maccabäus« von Händel auf. Des grossartige Werk verfehlte seinen tiefen Eindruck auf das zahlreich versammelte Publikum nicht, um so weniger, als kein anderes Werk so geeignet ist, die Erinnerung an die jüngstvergangene Zeit mit ihren Schrecken, Hoffnungen und grossen Siegesjubel wachzurufen. Die Aufführung war wohl vorbereitet und konnte man in Anbetracht der Verhältnisse der Singakademie zufrieden sein. Ausser drei Mitgliedern der Akademie hatten die Soli übernommen Frl. Quitzenbach und Herr Wiedemann aus Leipzig, welche sich redlich bestrebten zum Gelingen der Aufführung das Ihrige beizutragen.

* **Köln.** Der diesjährige von der kgl. Akademie der schönen Künste zu vergebende Preis der Meyerbeer-Stiftung ist einem Schüler unseres Conservatoriums anheimgefallen, Herrn Julius Buths aus Wiesbaden. Derselbe machte seine Studien in der Anstalt hauptsächlich bei den Herren Dr. Hiller und Gernsheim; in den beiden letzten Jahren und verliess dieselbe im vorigen Frühjahre, um die Stelle des Dirigenten des Gesangvereins in seiner Vaterstadt anzunehmen. Begabt und aufs trefflichste vorbereitet, kam Buths nach Köln und machte in kurzer Zeit die ungewöhnlichsten Fortschritte. Die Anspruche, welche das Statut der Meyerbeer-Stiftung an die Concurrirenden stellt, sind: Composition einer Ouverture für Orchester, einer achtstimmigen Vocalfuge und deren Thema und einer Cantate, deren Text von der kgl. Akademie gegeben worden und welche letztere reichlich einen Operuact darstellt. (K. Z.)

* **Prag.** Der Pianist Alfred Grünfeld, dem Höger eine solide musikalische Grundlage gegeben, der aber seine vollständige Ausbildung der kritischen Schule in Berlin verdankt, hat dieser Tage seine Compositionen alten Notabilitäten der Prager Musikwelt von den hervorragenden künstlern Benewitz, Hegenbart und dem ersten Tenoristen des Landestheaters Vecko vorspielen und vorsingen lassen. Der jugendliche Componist selbst — Herr Grünfeld ist erst 20 Jahre alt — wirkte am Piano mit und Professor Dr. Ambros betheiligte sich an der Matinée durch das Aufgeben der Themata bei der Improvisation. Es waren da alte Professoren des Conservatoriums, alte Vorsteher der zahlreichen Musik-Institute, die Kapellmeister und Orchester-Directoren der Theater, die Militär-Kapellmeister, der um das Musikleben Prags viel verdiente Capuziner-Prior P. Barnabas Weiss und zahlreiche Musikfreunde und Alle verliessen mit den besten Hoffnungen für die Zukunft des jungen Mannes das Concertlocal. So fernig und gelungen sein Spiel sei, so viel Gehalt, Melodienreichthum und Geschmack verriethen seine Compositionen und so bereit sprach sich Geist aus den Improvisationen, zu denen Professor Ambros nichtsweniger als leichte Themata gegeben. (Pr.)

* **Prag.** [Opposition gegen Offenbach.] Nach einer Original-Correspondenz der »Presse« ist die Direction einmal in grosse Verlegenheit gerathen mit Offenbach's Operetten. Die neu engagirte Sängerin Frl. Jäger weigert sich nämlich, Offenbach durch ihre Mitwirkung zu »veredeln« und die jugendliche Sängerin Frl. Panocha, welche die ganze Offenbach'sche Campagne von der »schönen Helene« bis zur »Prinzessin von Trapezunt« im schönsten Trieot mitgemacht hat, ist plötzlich, beschämt durch Frl. Jäger's Beispiel, in sich gegangen und errothet ganz im Ernste, wenn man ihr von Offenbach spricht. Die Direction ist nun mit Fräul. Wagner in nicht geringer Verlegenheit, zumal auch durch Frl. v. Dillner, die sich schon einmal bedungen haben, den Rafael in der »Prinzessin von Trapezunt« zu singen, keine Hilfe zu erwarten ist, einfach deshalb, weil sie im Bade sich befindet. Herr Director Wirsing meint, die Rolle der bösesten Magdalena stände nur beurlaubten oder anlassenen Sängerinnen schon, im Engagement aber sollten sie ihren contractlichen Verpflichtungen nachkommen. In komischen Opern seien sie verpflichtet, mitzuwirken und Offenbach's Werke seien vom Componisten selbst als komische Opern bezeichnet. Aber die Musik ist schlupfrig und der Text ist unanständig, erwidern die jungen Damen mit glücklich erstelltem Niederschlagen der Augen, worauf sich der Director auf den k. k. Polizeirath Dedera beruft, der als Censor in Offenbach's Stecken keine Verstösse gegen die Sittlichkeit gefunden habe. Da aber auch diese Autorität die Angelegenheit der beiden Künstlerinnen nicht beschwichtigt, so wird eine gerichtliche Entscheidung provocirt werden müssen.

Digitized by Google

ANZEIGER.

[127] Soeben erschien:

Musikalischer Hausschatz. 15,000 Exemplare verkauft.

Concordia.

Anthologie classischer Volkslieder

für Pianoforte und Gesang.

4 Bände à 2 Thlr.

Diese Sammlung, deren Absatz für ihre Gediegenheit bürgt, enthält über 1000 unserer herrlichen Volkslieder und bietet allen Freunden volksthümlicher Musik eine willkommene Gabe.

Leipzig, 1871. **Moritz Schäfer.**

[123] Verlag von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur.

Non nobis Domine.

Offertorium

für

vierstimmigen Chor mit Begleitung von Orgel oder Pianoforte

componirt von

Joseph Haydn.

Partitur 15 Ngr. Chorstimmen (S. A. T. B.) à 1¼ Ngr.

[129] **Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.**

C. Ph. E. Bach.

Geistliche Oden und Lieder von C. F. Gellert, für eine Singstimme mit Clavierbegleitung. Für gemischten Chor gesetzt von L. Rotschi. 8°. Heft 1. Partitur 10 Ngr. Stimmen à 3½ Ngr.

Morgengesang: »Mein erst Gefühl sei Preis und Dank«.
Gottes Macht und Vorsehung: »Gott ist mein Lied's
Ergebung in den göttlichen Willen: »O Herr, mein Gott, durch den ich bin«.
Zufriedenheit mit seinem Zustande: »Du klagst, und fühlest die Beschwerden«.
Am neuen Jahre: »Er ruft der Sonn' und schafft den Monde.
Der Schutz der Kirche: »Wenn Christus seine Kirche schützt«.

Vier Sonaten, Arioso con Variazioni u. Fuge n. 4 Thlr.

Dieselben einzeln:

Nr. 1. Sonate in C. n. 7½ Ngr.
- 2. Sonate in B. n. 9 Ngr.
- 3. Sonate in F moll. n. 7½ Ngr.
- 4. Sonate in E. n. 7½ Ngr.
- 5. Arioso con Variazioni. n. 4½ Ngr.
- 6. Fuge. n. 4½ Ngr.

Sonaten für Pianoforte und Violine.

Nr. 1 in H moll. Nr. 2 in C moll à 1 Thlr. 10 Ngr.

Joh. Sebastian Bach.

(Für Pianoforte zu zwei Händen.)

Ausgewählte Stücke aus den Violin-Solo-Sonaten, bearbeitet von Joach. Raff.

Heft 1. Chaconne. 1 Thlr.
- 2. Präludium und Fuge in A moll. 25 Ngr.
- 3. Sarabande in H moll. Menuett 1, 2. Bourrée in H moll. Presto. 25 Ngr.
- 4. Präludium und Fuge in C. 25 Ngr.
- 5. Siciliano. Bourrée in E. Largo. Giga in D moll. 20 Ngr.
- 6. Präludium und Fuge in G moll. 20 Ngr.
- 7. Loure. Allemande in H moll. Giga in E. Andante. Gavotte und Rondo in E. 25 Ngr.

Sechs Fragmente aus den Kirchen-Cantaten und Violin-Sonaten, übertragen von Camille Saint-Saëns. Complet 1 Thlr. 10 Ngr.

Einzeln:

Nr. 1. Ouverture aus der 22sten Kirchen-Cantate. 15 Ngr.
- 2. Adagio aus der 3ten Kirchen-Cantate. 10 Ngr.
- 3. Andantino aus der 3ten Kirchen-Cantate. 10 Ngr.
- 4. Gavotte aus der 2ten Violin-Sonate. 7½ Ngr.
- 5. Andante aus der 3ten Violin-Sonate. 7½ Ngr.
- 6. Presto aus der 35sten Kirchen-Cantate. 7½ Ngr.

Sechs Sonaten für Violoncell, bearbeitet von Joach. Raff.

Nr. 1 in G dur. 20 Ngr. Nr. 4 in Es dur. 25 Ngr.
- 2 in D moll. 22½ Ngr. - 5 in C moll. 22½ Ngr.
- 3 in C dur. 22½ Ngr. - 6 in D dur. 22½ Ngr.

(Für Orgel.)

Kyrie, Agnus Dei und **Dona nobis pacem** aus der H moll-Messe, übertragen von Rob. Schaab. 20 Ngr.

Drei Stücke aus der **Matthäus-Passion**, übertragen von Rob. Schaab.

Nr. 1. Arie und Chor. 12½ Ngr.
- 2. Choral. 17½ Ngr.
- 3. Schlusschor. 12½ Ngr.

Die Kunst der Fuge, übertragen und zu Studienzwecken mit genauer Bezeichnung des Vortrags, sowie der Manual- und Pedal-Applicatur versehen von G. Ad. Thomas.

Heft 1 à 1 Thlr. Heft 2 bis 8 à 22½ Ngr.

Präludium und Fuge über den Namen B-A-C-H, übertragen und mit Pedal-Applicatur beseichnet von G. Ad. Thomas. 15 Ngr.

(Für Pianoforte und Violine.)

Sechs Orgel-Sonaten, eingerichtet von Ernst Naumann.

Nr. 1 in Es dur. 25 Ngr.
- 2 in C moll. 1 Thlr.
- 3 in D moll. 25 Ngr.
- 4 in E moll. 25 Ngr.
- 5 in C dur. 1 Thlr. 7½ Ngr.
- 6 in G dur. 27½ Ngr.

Erstes Violin-Concert in A moll, bearbeitet von Ferd. David. 1 Thlr. 5 Ngr.

Zweites Violin-Concert in E dur, bearbeitet von Ferd. David. 1 Thlr. 10 Ngr.

W. Fr. Bach.

Sonate in F für zwei Claviere. 1 Thlr. 20 Ngr.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Marienstrasse 13.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 23. August 1871. **Nr. 34.** VI. Jahrgang.

Inhalt: Briefe von Kirnberger an Forkel. — Daniel François Esprit Auber (Schluss). — Von Dingelstedt bis Herbeck. (Ein Rückblick auf die Oper in Wien.) VIII. — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Briefe von Kirnberger an Forkel.

(Mitgetheilt von **H. Bellermann.**)

Durch die Güte des Sanitäts-Rathes Herrn Dr. Wilhelm Rietel zu Berlin, eines Enkels Zelters, bin ich in den Besitz einiger eigenhändig geschriebener Briefe Kirnberger's gekommen, von denen die meisten an seinen berühmten Landsmann und Freund Forkel zu Göttingen gerichtet sind. Bei der Bedeutung Kirnberger's als Componist, musikalischer Lehrer und Schriftsteller dürften diese Briefe auch für weitere Kreise nicht ohne Interesse sein, namentlich für die Beurtheilung der musikalischen Zustände Berlins im vorigen Jahrhundert. Kirnberger war 1721 zu Saalfeld in ärmlichen Verhältnissen geboren und hatte nur einen untergeordneten Schulunterricht zu Gotha geniessen können, wo er schon früh als Schüler sich durch Notenschreiben, Musikunterricht u. s. w. seinen Lebensunterhalt sauer verdienen musste. Zeitgenossen, wie sein Schüler Prof. Joh. Aug. Eberhardt, berichten von ihm, dass er früher viel in niederen Kreisen gelebt habe, deren Ton und Manieren ihm bis an sein Ende anhingen. Er war aber ein aufgeweckter Kopf und wusste sehr wohl, was ihm fehlte. Hierdurch entstand bei ihm ein gewisses Misstrauen und eine nicht zu besiegende Eifersucht gegen diejenigen seiner Kunstgenossen, deren äussere Vorzüge er sich nicht verhehlen konnte. Desshalb war er in seinem Urtheile um so schärfer und rücksichtsloser, wo er bei ihnen Mangel an musikalischen Kenntnissen entdeckte. Einige dieser Briefe enthalten einen sehr scharfen und geradezu wegwerfenden, beleidigenden Tadel Marpurg's und Joh. Friedr. Reichardt's, welche beide Männer waren, die sich in der Welt weit umgesehen und eine vielseitige Bildung angeeignet hatten, die sich aber in ihrem musikalischen Wissen manche Blössen gaben. Reichardt, so berühmt er auch durch einige seiner Opern und namentlich durch seine Lieder, welche letztere zum Theil noch heute gesungen werden, geworden ist, war nichts weniger als ein geschickter Contrapunktist, sondern, von Hause aus Jurist, in der Kunst mehr Autodidact. Ebenso Marpurg, über dessen Lebensverhältnisse man nur wenig weiss (vergl. die betreffenden Artikel bei Ledebur und Schilling; namentlich ist der im Schilling'schen Werke befindliche Artikel von S. W. Dehn ausführlich und eingehend). Marpurg war dem Kirnberger an historischen Kenntnissen weit überlegen. Wenn dieser so berühmt gewordene Theoretiker aber (*ex ungue leonem*) in seinem Schriftchen: »Herrn d'Alembert systematische Einleitung in die musikalische Satzkunst nach den Lehrsätzen des Herrn Rameau aus dem Französischen übersetzt und mit Anmerkungen vermehrt von Fr. W. Marpurg, Leipzig 1757« folgende Behauptungen gut heisst:

S. 74. »Da die diatonische Leiter aus zwölf halben »Tönen bestehet (!!): so ist leicht zu ersehen, dass ein »jeder dieser Töne« u. s. w.

S. 73. »Ein aus anderthalb Tönen bestehendes Intervall, welches insgemein eine kleine Terz heisst, wird auch »öfters eine übermässige Secunde genannt, z. B. *c-dis*.« [Man sieht, Rameau und d'Alembert nehmen nur die gleichschwebende Temperatur an.]

S. 79. »Ein aus Terz, Quinte und Octave bestehender »Accord heisst ein harmonischer Vierklang (!) oder vollkommener Accord. Wenn die Terz darinnen gross ist, »z. E. *c-e-g-c*, so heisst er ein Dur-Accord, oder ein »grosser oder harter Vierklang. Wenn die Terz darinnen »klein ist, z. E. *a-c-e-a*, so heisst er ein Mollaccord oder »ein kleiner oder weicher Vierklang.«

S. 81. »In dem Sext-Quinten-Accorde *f-a-c-d* ist der »Ton *d* (!) eine Dissonanz. Aber dieses *d* ist nur wegen »des *c*, gegen welches es eine Secunde formiret, eine »Dissonanz, nicht aber wegen der andern Noten.«

so sind dies Dinge, die jedem wirklichen Musiker im höchsten Grade ungereimt erscheinen müssen, und die einen reizbaren Mann, wie Kirnberger, der sich wiederholt von Marpurg in hämischer und gehässiger Weise angegriffen sah, in die höchste Wuth versetzen mussten, und dies um so mehr, als es ihm bei seiner schwerfälligen Natur und ungeschickten Schreibweise sehr mühsam war, sich genügend zu vertheidigen. Wie wenig er Herr seiner Muttersprache war, und wie sehr er sich durch seinen langen Aufenthalt in Berlin den dort eigenthümlichen Gebrauch der Casus (»gegen mirs, »von Sie« u. s. w.) angeeignet hatte, zeigt sich mehrfach in diesen oft flüchtig hingeschriebenen Briefen.

Die Antworten Forkel's habe ich trotz verschiedener Nachfragen auf der hiesigen königlichen Bibliothek, der Bibliothek des königl. Joachimsthalschen Gymnasiums, und der der Singakademie leider nicht auftreiben können. Es ist mir überhaupt nicht klar, wo der Kirnberger'sche musikalische Nachlass hingekommen ist. Die hier mitgetheilten Kirnberger'schen Briefe sind aus Forkel's Nachlass im Jahre 1818 von Zelter erstanden worden. Die Antworten Forkel's müssen anfangs sehr intim und eingehend

Digitized by Google

gewesen sein, bis endlich im Sommer 1780 Letzterer den Briefwechsel plötzlich abbrach, worüber Kirnberger (wie die letzten Briefe zeigen werden) sehr unglücklich war. Vielleicht wurde dem gelehrten und fein gebildeten Manne das fortwährende Schimpfen auf die »nichtswürdigen Buben Marpurg und Reichardt« zu viel. Kirnberger starb einige Jahre darauf, den 26. Juli 1783 zu Berlin. — Forkel hielt trotz dieses schnellen und offenbar von seiner Seite herbeigeführten Abbrechens des Briefwechsels dennoch auf Kirnberger's musikalisches Wissen grosse Stücke, wie aus den höchst lobenden Urtheilen über dessen Schriften in seiner allgemeinen Literatur der Musik hervorgeht. Er war aber unparteiisch und liess auch Marpurg zu seinem Rechte kommen.

I.

Hochedelgebohrner
Hochgeehrtester Herr Freund!

In welchem Verdacht muss ich bei Ihnen sein, dass ich einige Jahre her keinen Brief von mir überschickt habe? dass es nicht geschehen, ist lediglich die Schuld, dass ich einige Jahre her mit meinem Ihnen bekannten Buche: Ueber die Kunst*) etc. vieles unterlassen habe, welches hätte geschehen sollen. Das Buch selbst hat mir die Zeit nicht benommen, aber der Verdruss, den ich durch einige Jahre her gehabt habe, hat mich zu allem übrigen verdrüsslich gemacht. Niemals war mir in Sinn gekommen ein Schriftsteller zu werden, nur auf Befehl meiner Durchl. Prinsessin und Betrieb des sel. Herrn Professor Sulzer's musste ich es unternehmen. In Hoffnung, dass ich viel dabei profitiren könnte, rieth man mir, es selbst drucken zu lassen. Der erste Theil kam also mit 308 Rthl. gehabten Kosten zum Vorschein, ohne Ihnen der Herren Buchhändler Betragen zu schildern, so verkaufte keiner kein Blatt.**) Auf Befehl musste ich den zweiten Band herausgeben, wobei ich schadlos sein sollte. Unvermuthet kam aber der berüchtige Marpurg, der Erz-Pasquillant, gab eine Schrift wider mich und Sulzer'n heraus und verfolgte mich bei meiner Prinzessin auf die kriechenste und gottloseste Weise, bloss weil man durch mein Buch die Unrichtigkeit aller seiner herausgegebenen Schmiererei erkannte. Was dieses Betragen des Marpurg's Bosheit mir an meinen häuslichen Umständen für Tort gethan, weiss ich am besten. Gegenwärtig sieht man hier erst ein, dass er der nichtswürdigste und undankbarste Mensch von der Welt ist, aber zu spät für mich. Die Unterstützung schlechter Leute für den noch schlechteren Marpurg hat mir doch einige Jahre her viel Verdruss und Sorge gemacht. Ich habe ihn sodann[ach]her genannt: Hungersnoth trieb ihn, musikalische Schriften für Brod zu schreiben; er verstund gar nichts, mit einem Worte, er war ein aus Paris kommender Windbeutel. Da ihm nun gleich im Anfange über den kritischen Musicus an der Spree Agricola*) das Handwerk legte, so lockte er mich an sich so ziehen und erlernte, was möglich für einen Windbeutel, Quinten und Octaven einigermassen zu vermeiden; desgleichen einen Begriff über Temperaturen durch mich, und dann vom doppelten Contrapunct und Fugen so raisonniren. Da kam also sein Werk von Fugen so setzen heraus, welches, weil ich ihn am Ende nicht mehr unterstützen wollte, erbärmlich geworden ist. Zur Rache schrieb er ein Pasquill ums andere wider mich susser dem Canaillerieren seiner kritischen Briefe über die Tonkunst, welches durchgängig nur für Leute im Tollhaus zu lesen tauglich ist. Hiesige wahre Gelehrte sagen stimmlich: sie wollen lieber bei Wasser und Brodt gefangen sitsen, als seine Schriften zu lesen verpflichtet sein. Endlich war im vorigen Kriege der Zeitpunkt vorbei, dass seine Schmierereі nicht mehr abging. Nun hatte er gar kein Brodt; kriechend hat er mich, ihm in seinem Elende beizustehen. Ich aus Mitleid vergab ihm alles und bettelte für ihn Collecte und brachte es ihm, und dann verschaffte ich ihn ins Brodt bei der ersten Lotterie. Er ging wieder ab um Verdrusses willen, und war eben so elend wie erst. Durch meine Durchl. Prinzessinn half ich ihm in die Regie; und davon ging er freiwillig ab und instituirte aufs neue die gewesene Lotterie, wobei er sich wie ein Prinz befindet. In seinem grössten Elend gab ich ihm 100 Rthl. und dieselben anständig zu geben, liess ich mir seine gehabten Bücher dafür versprechen; als ich sie aber abholen lassen wollte, hatte er die meisten wieder an andere Leute verkauft. Die paar von ihm erhaltenen Bücher hat er nach der Zeit mit Lecken und Küssen mir wieder abgeschwatzt. Dies ist der grosse Mann, vor welchem fast alle Schriftsteller bis hieher gezittert haben. Weil sein Betragen nun von Tag zu Tag imfomer wird, so habe ich in meiner dritten Abtheilung des zweiten Bandes nur etwas seiner erwähnt, damit man nur sieht, wie dieser nichtswürdige Mensch Lügen auf seine gehabte Wohlthäter erdichtet. Lässt er es dabei beruhen, so ist die Sache vorbei; wo nicht, so werde ich es öffentlich der Welt ausführlich im Druck melden, wie nichtswürdig der Bube, ja [?] **) gehandelt hat. Diesen Augenblick bekomme ich dan Herrn Joseph zum Besuch und muss daher abbrechen. Ehestens schreibe ich Ihnen mehr; mit einer Antwort bitte ich mir von Ihnen Ihre herausgegebene musikalisch-critische Bibliothek zu schicken. — Mein Vater ist vergangenen Monat bei mir im 90. Jahre verstorben.

Berlin d. 12. Juni 1779. Kirnberger.

Gestern wurde mein Brief auf der Post, weil es schon zu spät war, nicht angenommen; ich werde Ihnen, werthester Freund, also noch mehr nachholen, was ich Ihnen zu sagen habe, aber hesser wäre es, wenn wir einmal etliche Tage uns an einem Orte sprechen könnten, denn beim Sprechen, wenn man einem nur verfehrt [?], übersieht man viele Fehler im Vortrage oder Ordnung der Gedanken, welche auf dem Papier höchst eckelhaft sind. Ohne mein Erinnern darf ich Ihnen nicht

*) »Die Kunst des reinen Satzes in der Musik aus sicheren Grundsätzen hergeleitet und mit deutlichen Beispielen erläutert. Berlin und Königsberg bei G. J. Decker und G. L. Hartung. Erster Theil 1774. — zweiter Theil, 1. Abth. 1776, 2. Abth. 1777, 3. Abth. 1778.«

**) Der erste Theil der Kunst des reinen Satzes erschien zuerst 1774 Berlin in Commission bei Chr. Fr. Voss. Da Kirnberger offenbar aber mit dem Verkaufe seines Buches kein Glück hatte, liess er Titel und Vorreda umdrucken, zunächst ohne Angabe des Jahres. Auch dies scheint ihm nichts genützt zu haben: im Jahre 1774 sind Titel und Vorrede noch einmal umgedruckt, so wie auch die zahlreichen angereigten Errata nach der Vorrede hinzugefügt worden, worauf das Werk dann in den Verlag von Decker und Hartung überging und in der oben angezeigten Weise weiter erschien. Wir haben hier also nicht (wie Ledebur S. 385 angiebt) verschiedene Ausgaben des ersten Theiles vor uns, sondern dieselbe nur durch verschiedenen Titel zum Verkaufe zugestutzt. — Die 1778 ebenfalls bei Decker und Hartung herausgegebenen »Wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie« sind somit, wie auch aus ihrem Inhalte hervorgeht, später als der erste Theil der »Kunst des reinen Satzes« verfasst, und zwar nicht von Kirnberger selbst, sondern von seinem berühmten Schüler J. A. P. Schulz. Forkel und Becker geben für das Erscheinen des ersten Theiles des Kirnberger'schen Werkes nur das Jahr 1774 an.

*) Joh. Friedr. Agricola, kgl. Hof-Componist und Director der Kapelle der kgl. Italienischen Oper zu Berlin, ist 1720 zu Dobitschen bei Altenburg geboren und 1774 zu Berlin gestorben. — »Der critische Musicus an der Spree« war eine in 50 Stücken (vom 4. März 1749 bis 17. Februar 1750) von Marpurg wöchentlich herausgegebene musikalische Zeitung, welche sich aber nicht länger als dieses eine Jahr hindurch halten konnte. Wenn dem Marpurg hier, wie Kirnberger schreibt, Agricola das Handwerk gelegt hat, so hat Letzterer wahrlich keine besondere That gethan: denn der Inhalt des »crit. Mus.« ist überaus trivial und namentlich in seinen satyrisch-humoristischen Briefen grösstentheils so jämmerlich, dass er wohl von selbst eingehen musste

**) Unleserlich.

Digitized by Google

sagen, dass ich in der Coburger Schule wenig abgekricht habe, und in Ermangelung dessen um mich schadlos zu halten, viel Mühe gegeben habe, gute Noten zu schreiben. Sie als mein Landsmann und redlicher Mann werden also wegen meiner elenden Schreibart gütigst Nachsicht gegen mir (sic) haben, und nur auf die Sache sehen, welche ich Ihnen sagen mögte.

Gestern erhielt ich Ihr Werk der Musikalisch-kritischen Bibliothek von dem bei mir ehemals gewesenen Scholaren Herrn Schulz. Ich las sogleich vom ersten Bande die Vorrede, die ich mit dem grössten Vergnügen zweimal las. Nur nehmen Sie mir nicht übel, dass ich stutzte über die Note der Seite XVI, *) wo des Marpurg's kritische Briefe als etwas gutes angepriesen wurden, die doch im Grunde lauter Schmähschriften, Pasquille, erdichtete Lügenbriefe sind, und übrigens zur Aufnahme der Kunst nicht das geringste gute haben. Ehedem setzte Marpurg alle Schriftsteller in Furcht, und wer nur schrieb, steckte ihm Räucherkäzgen [kerzchen] an. Ich hoffe nicht, dass [es] hier der Fall war, oder Sie müssen von seinen Schriften nicht genen überzeugt sein, dass er damals nur aus Hunger ehrliche Leute wie ein Hund angefallen; hier in Berlin kennt man ihn besser. **) Morgen will ich mich in Buchläden erkundigen, ob man Ihr Werk zu kaufen bekommen kann; wo nicht, alsdann will ich Sie bitten es mir zu schicken. Was es kostet und das Porto beträgt, alles will ich bezahlen.

Schreiben Sie mir nur bald, ich werde Ihnen schon meine Gedanken über verschiedene musikalische Gegenstände zuschicken. Berlin giebt Stoff genug, Neuigkeiten vom verdorbenen Geschmack der Welt zu sagen.

Damit Sie doch sehen, was für einen Kapellmeister die Berliner jetzt haben, können Sie aus beifolgenden Sachen von ihm, dem Reichardt ***) sehen, der im Grunde nichts mehr weiss, als nur viel zu reden und dumm von der Musik zu raisonniren, aber mit Noten schlechter als der ärgste Dorfmusikant umzugehen weiss. Beifolgender Marsch ist von ihm, wie auch der Auszug einer von dem Prinzen Friedrich gesetzten Musik, in welcher weder der gerade $^4/_4$ Takt, noch der $\mathfrak{C}$ schicklich dazu ist; die Quinten und Octaven sind die kleinsten Fehler darinnen. Diese zu vermeiden heisst er Schulfüchserei.

Berlin ist so verdorben im Geschmack für die wahre Musik, dass der meiste Theil von Menschen hier sagt: dem Himmel sei Dank, dass die barbarischen Zeiten vorüber sind, Händel's, Bach's, Graun's, Hasse's u. s. w. Musiken anzuhören, und dass man deren Namen nicht mehr mag nennen hören. Nur in das Königs Kammer erhält sich der gute Geschmack noch, wie auch bei meiner Durchlauchtigsten Prinzessin, die die Verdienste jeder grossen Leute zu schätzen weiss, wie auch unser Kronprinz, der beständig Händel's Ouvertüren und Musiken aller und neuer guter Componisten bei Sich aufführen lässt. Im hiesigen Liebhaber-Concert sind lauter gedungene Leute, die bei dem schlechsten Zeug applandiren und klatschen. Marpurg fängt immer vorerst an, dann folgen die übrigen Narren; nach ihm ist der Buchhändler Nicolai der zweite und denn folgen die aufspringenden Stutzer und Dummköpfe. Eine Schande vor das sonst so berühmt gewesene Berlin bei Bach's und Graun's Zeiten. d. 13. Juni.

(Fortsetzung [Brief II.] folgt.)

*) Es heisst daselbst: »Unsere musikalische Kritik that zu jenen Zeiten, da sie von ihrer strengen Orthodoxie noch nicht abwich, ohne Zweifel mancher Ausschweifung Einhalt.« Und hierzu steht unter dem Texte folgende Anmerkung: »Die musikalische Verfassung jenes Zeitpunktes, wo die Berlinischen kritischen Briefe über die Tonkunst und Marpurg's historisch kritischen Beiträge zur Aufnahme der Musik geschrieben wurden, kann hier zu einem Beweise dienen.«

**) Hier steht in der Handschrift durchstrichen und mit dem Zusatze: sich erinnere mich dieses schon geschrieben zu haben« noch folgende Stelle: »Gelehrte und ehrliche Leute sogen hier, sie wollen lieber bei Wasser und Brodt gefangen sitzen, als solch Gewäsche zu lesen verpflichtet seine.

***) Joh. Friedr. Reichardt ist 1752 zu Königsberg geboren und erhielt nach Agricola's Tode 1775 dessen Stelle.

Daniel François Esprit Auber.

(Schluss.)

Auch in Italien fanden Auber's Weisen nicht sofort vollen Anklang; dieselben sind freilich so wenig deutsch als italienisch, sondern tragen den gefälligen Stempel ihres Vaterlandes an der Stirne. Die der französischen komischen Oper grundsätzlich eigenthümliche Unterordnung der Musik unter den Text, der stets vorherrschende anmuthige Conversationston, die liebenswürdigste Melodik und oft überraschendste Harmonik sind ihre hervorragendsten Eigenschaften, denen sich eine überaus geistreiche Instrumentation mit häufig prickelnden Violinfiguren oder liegenden Grundbässen zu einem vollendeten Ganzen fügt; nicht selten spielt hiebei das Orchester die Hauptrolle, während die Singstimmen mehr begleitend nebenhergehen. Dies Urtheil über Auber's Musik darf denn auch heut zu Tage Anspruch auf allgemeine Gültigkeit machen; es ist eine erfreuliche Thatsache, dass deren schönste Blüthen auf allen Theaterrepertoiren eine hervorragende Stelle einnehmen und sich gleicher Zuneigung von allen Seiten erfreuen.

Ueber die mannigfachen persönlichen Beziehungen Auber's, dessen Leben reich an Anekdoten ist, besonders über die Verschlingungen der Lebensfäden Auber's, Meyerbeer's und Rossini's, sowie über deren Aehnlichkeiten und Unterschiede liesse sich allerdings manches interessante Detail beibringen; da dies jedoch zu weit führen würde, begnügen wir uns mit wenigen Andeutungen. Dieselbe Liebenswürdigkeit, die sich in Auber's Musik ausspricht, war dem wohlwollenden Greise auch persönlich eigen, denselben geistreichen Conversationston, den er musikalisch anzuschlagen wusste, liebte er im Gespräche; die durch die genannten drei Nestoren der dramatisch-musikalischen Kunst geschaffene berühmte Trias der grossen Opern aber »Stumme, Robert, Tell«, deren Vollendung in der Entwicklungsgeschichte ihrer Componisten so bedeutende Abschnitte bildet, trat innerhalb eines Trienniums vor die Augen der staunenden Menge. Auber, obwohl der älteste von ihnen, hatte übrigens das zweifelhafte Glück, die beiden Anderen zu überleben; er hat Recht behalten, wenn er beim Leichenzuge Meyerbeer's über den um 10 Jahre jüngeren Rossini sagte: »Nun Meyerbeer todt ist, ist die Reihe an dem armen Rossini«; nicht minder, wenn er sich von Rossini's Leichenbegängniss heimkehrend äusserte: »Wohl werde ich heute zum letzten Male freiwillig auf dem Kirchhofe gewesen sein.«

Nachdem Auber schon 1836 Ehrenmitglied der Gesellschaft der österreichischen Musikfreunde, 1839 Mitglied des Institutes der heiligen Cäcilia in Rom, im gleichen Jahre an Stelle Paer's kgl. Musikdirector in Paris geworden war, wurde er 1842 nach dem Tode Cherubini's Director des Pariser Conservatoriums und als solcher mit Ordens- und anderen Auszeichnungen überhäuft. Merkwürdig ist, dass, obwohl sein politischer Charakter ein ziemlich farbloser, mindestens unausgesprochener gewesen zu sein scheint, seine irdische Hülle in Folge der bei seinem Ableben herrschenden politischen Zustände und ob der ihm von der Pariser Commune zugedachten, von den Verwandten jedoch abgewiesenen Ehrenbezeugungen nach seinem Tode nicht sofort ihre definitive Ruhestätte finden

Digitized by Google

konnte. Erst am 15. Juli wurde Auber auf dem Friedhofe von Montmartre feierlich beerdigt. *)

Bei der Bestattung wurden sieben Reden gehalten und zwar von dem Unterrichtsminister Jules Simon, von dem geistreichen Akademiker Beulé im Namen des Institut des beaux arts, von Ambroise Thomas im Namen des Conservatoriums, von Alexander Dumas im Namen der Gesellschaft der dramatischen Schriftsteller, von Henri Taylor im Namen der Gesellschaft der Schauspieler und Sänger, von Emil Perrin im Namen der grossen und von de Leuven im Namen der komischen Oper. Es wäre zu wünschen, wenn die Beulé'sche Rede, die jedenfalls die gediegenste sein mochte, in Drucke erschiene. Aus der Rede des Alex. Dumas brachte die Wiener »Presse« (Nr. 199 Abendblatt) einen Auszug, aus welchem wir die Schlusscharakteristik entlehnen:

»Auber war fleissig und gewissenhaft. Die Arbeit war sein Gottesdienst, seine Religion, sein Glauben. Er hat ihr Alles geopfert. Er hat seinen instinctiven Schweigen eingeriegt, die Schläge seines Herzens in Gleichmass gebracht, seiner Phantasie die Flügel abgeschnitten, seinen Leib in Zucht gehalten, alle seine Kräfte dem Geiste dienstbar gemacht und auch den gefährlichsten Verführungen auf die Dauer keine Blösse gegeben. Er hielt sich physisch, geistig, sittlich im Gleichgewicht und gestand dem Leibe nicht mehr zu, als nöthig war, das Gehirn in Gesundheit und Harmonie zu erhalten. Sein Ideal war nicht blos göttliche Begeisterung, wie Jean glauben, welche beständig auf die Eingebung warten, stett ihr entgegenzugehen; es war auch Wille, Ausdauer und tägliche Arbeit. Daher diese ewige Frische ohne Ziererei, ohne Schwäche noch Täuschung, welche mit anscheinender, oft unbegreiflicher Gluth alle Anmuth der Jugend, alle Energie des reifen Alters mit der heiteren Würde einer wohlerfüllten langen Lebenszahn vereinigte, so zwar, dass wir Auber niemals als Greis und niemals als Kind zu behandeln hatten. Oberflächliche Beurtheiler erblickten in ihm einen Epikurier, einen Philosophen, einen Indifferenten. Man hat ihn sogar manchmal, wie Goethe, einen Egoisten genannt. Ohne Weib und Kind schien Auber allerdings sich den Herzensopfichten entzogen zu haben; aber wenn er ihnen entsagte, um seine Kunst zu geben, war dies etwa eine Berechnung oder nicht vielmehr ein Opfer? Die Weltheit ist, dass Auber ein grosser und wahrer Künstler gewesen ist, einer jener Auserwählten, auf welche die Anderen angewiesen waren, während sie selbst der Anderen nicht bedurften. Die Wahrheit ist, dass auch jener höhere Liebe geweiht war, die sich nur in der anmeterialen Schöpfung gefällt, und dass er nur in jener Nachkommenschaft fortleben wollte, die nicht untergehen kann: in den Werken seines Genies; darum haben auch die Kinder, die er uns hinterlässt, so wenig Grabe nicht, wie gewöhnliche Kinder, geweint und geklagt, sondern gesungen!«

Der Nimbus, der sich um Auber's liebenswürdige Persönlichkeit verbreitet, ist nachträglich durch einen in den Wienen freien Presse veröffentlichen Brief eines sehr naiven Pariser, welcher wiederholt Gelegenheit hatte, mit Auber zu verkehren, einen grossen Eintrag erlitten. Der Brief widerspricht entschieden der wiederholt betonten Anschauung, der ewig heitere Zug seines Gesichtes über das Tragische seines Vaterlandes aus dem Leben geschieden. In Wehrheit, schreibt Jener, war Auber's Welt-Philosophie die seines Landsmannes Chamfort, eine Verbindung heiteren Spottes mit toleranter Verachtung, welche keinen Raum liess für Fanatismus und andere lieferzehrende Leidenschaften, aber einer bunten Sammlung egoistischer Gewohnheiten, Liebhabereien, heiß ernster und frivoler Beschäftigungen zur Unterlage diente. Und da überzogen plötzlich die Gewitterwolken der Politik den heiteren Himmel seines fröhlichen Daseins. Nun keine Theater mehr, keine premieres représentations mit dem tout Paris im Saale, kein Conservatorium mehr, keine tours du lac, keine petits dîners, keine geistreichen Soupers mehr, verschwunden der weihrauchsüssende Hofstaat von Künstlern und Literaten, verschwanden die Journalisten-Cliqus, die meine Boucla colportirte, verschwanden die blühende Mädchenschaar, deren Duft ihm Lebensbalsam schaffte — da dachte der alte Mann: sich wollt', es wäre Sterbenszeit und Alles war vorbei, ging und legte sich nieder zum ewigen Schlafe und starb aus — Langeweile. [Es veranlasst uns dies unwillkürlich, einen Seitenblick auf gewisse jetzige »Grosse- oder »Hochmeister« der deutschen Kunst zu werfen, die ebenso, je noch in viel höherem Grade, ihre Rücktinge gegen Pressjungen machen, sich mit einem Hofstaate excentrischer Damen, elender Scribenten und geldgieriger Verleger umgeben, die denn alle den Ruhm und die Grösse der »Meister« in die Welt ausposaunen, die bezahlt oder anbezahlt jedes geesprochene und geschriebene Wort derselben in hundertfältigen Artikeln in der Presse weiterfragen und jener Kunstschaffen als des einzig dastehende in leeren Phrasen ausdeuten. Und solche »Meister« nennt man noch unverschämterweise »echt deutsche«]

*) Siehe Nr. 30 d. Ztg. Sp. 478 unter Paris.

In den letzten Tagen des Monats August vorigen Jahres hatte ich den liebenswürdigen Alten zum letztenmale gesehen. Es war im Kanstler-Foyer der Opéra Comique. Den deutschen Pulverdampf noch mehr damals schon aus der Umgebung von Paris, und Auber hegte mich mit bekümmerter Miene, ob es denn wirklich geraten sei, vor meinen Landsleuten, den Alles plünderaden Prussiens, sich zu flüchten. — »Maître!« sagte ich beruhigend, allerdings eine langwierige Belagerung nicht voraussehend, »bleiben Sie getrost in Paris, und wenn die Prussiens zu Ihnen kommen, so nennen Sie nur Ihren Namen; die Prussiens kennen ihn ebenso gut, wenn nicht besser als ihre Frensosen und werden tha bestens respectiren.« Der Meister lächelte; aber in demselben Augenblicke ertönten von der Bühne herauf die abgerissenen Klänge der Marseillaise, und wohl mochte die Ahnung durch den Greis ihm ziehen, dass es nun doch bald ausmusiciri sei. Seine Stadt Paris hat er indessen nicht verlassen; von ihr sich zu trennen, hatte er weder den Muth noch die Kraft, und während ihn die Journale in England weilen liessen und seinen Sonmots eine London detirten, sass er in seinem einsamen Hotel in der Rue St. Georges und langweile sich zu Tode. Wohl mag er sich zu diesem letzten Schritte schwer entschlossen haben, denn er hatte sein Leben gar zu lieb und stets die Absicht ausgesprochen, vor seinen hundertsten Lebenstahre nicht aus der Welt zu scheiden. Er fand es auch sehr natürlich, dass er, der Aeltere, der fast 93jährige Greis es war, der seine jüngeren Kunstgenossen Meyerbeer, Halévy, Rossini, Berlioz und viele Andere zu Grabe trug, und wenn man von Ambroise Thomas sprach, einem starken Fünfziger und seinem wahrscheinlichen Amtsnachfolger, dann sackte er gern die Achseln und sagte: Il est si vieux! . . . Nur über die Gebrechen des Alters behagte er sich zu weilen, tröstete sich aber damit: »Ich habe es,« meinte er, »bleibt eben doch das einzige Mittel, um lange zu leben.«

Mit Auber ist vielleicht der Letzte jener geistenlichsten Pariser Typen verschwunden, wie sie zur Restaurationszeit in den Salons der Récamier und anderer berühmter Schönheiten ausgebeckt waren; er war der Musik gewordene Esprit, die in Partitur gebrochte »Causerie«, welche beutzutage in den Genie-canailles ausgeartet sind oder, angekränkelt von dem modern französischen Gefühlscultus, in die Sackgasse der Sentimentalität sich verrannt haben. Die Signatur seiner Typen war von jeher ein gewisser leichtfertiamus gewesen, der in vielen Dingen ein rein Ausserliches, affectirter sein mochte, der Gluth eines heiligen Feuers aber unmöglich zum Deckmantel diesen konnte. Auber hat drei Republiken und drei Dynastien an sich vorübergehen sehen mit demselben theilnahmslosen Auge, demselben gleichgiltigen Lächeln. Hat er doch für seine ungeheuer langegenheiten, in den wichtigsten Momenten seines Lebens kaum ein regeres Interesse zur Schau getragen, gerade als ob sein und seiner Werke Schicksal ihn kalt gelassen hätte. Den ersten Aufführungen seiner Opern pflegte er selten beizuwohnen und liebte es, an solchen Tagen früher zu Bette zu gehen, sie gewöhnlich. Als man ihm, dem bereits 65jährigen Componisten, den ersten, schwer erkämpften Triumph seiner theatralischen Laufbahn zu melden kam, fand man ihn einsam vor dem Kamine sitzend. Zündhölzchen in der Hand verfend und en den bisulich aufflackeraden Schwefeiflammen kindisch sich ergötzend. Er hörte die frohe Botschaft und fuhr fort, in seiner Freude drei, vier Schachteln Zündhölzchen den unterirdischen Göttern zu weihen. Diesmal wenigstens war die Gleichgiltigkeit eine erzwungene gewesen, denn gegen den Genuss des Erfolges, gegen die Süssigkeit des Lobes hat sich der berühmte Meister nie unempfindlich erwiesen, und noch im späten Greisenalter, als er langst die mächtigsten Stufen der Ehre und des Ruhmes erstiegen hatte, empfindele er sich nicht, jungen, obscuren Journalisten ins Haus zu kommen, um sich für »liebenswürdige Artikel zu bedanken.

Und wenn wir denn das correct gefaltete Gesicht schärfer betrachten wollen, so werden wir doch finden, dass es keinem Notar, sondern in Wahrheit dem Componisten der »Stummen von Portici« gehört; aus dem eigenthümlichen Feuer, das lieftwegenden Augen wird uns der Abglanz kaum erloschener Leidenschaften entgegenleuchten. Leidenschaften hatte er allerdings, der glückliche Meister, wenn auch keine herz- und sinnbrechwühlenden; sie waren nur der Champagnerschaum des Gefühles, die sogenannten hohen Leidenschaften, deren Ketten leicht zerreissen und eng zu fesseln nicht im Stande sind. . . . Pferde und Weiber! . . . Weichen von beiden mag er wohl den Vorzug gegeben haben? Von jeher ein gewandter Cavalier, behauptet er, es lasse sich zu Pferde am besten componiren, und seine beliebtesten Melodien höre er aus dem eintönigen Rhythmus des Pferdetrabes herausgehört. Ein gut besetzter Marstall war ihm vielleicht eben so lieb als eine gut besetzte Oper, und in dem Hotel der Rue St. Georges wieherte stets ein halbes Dutzend der edelsten Renner. Zwei Dinge waren anzertrennlich von der dunkelgrünen, etwas elterthümlichen Kalesche, in welcher der Meister seine tägliche Spazierfahrt in das Bois de Boulogne zu machen pflegte: vorn sah man zwei der kostbarsten per sang und drinnen an der Seite

Digitized by Google

des alten Hern mindestens Eine der Pariser Tagesschönheiten. Aber hat sich nie verheirathet; die Liebe war ihm, nach einem bekannten Ausspruche, der Austausch zweier Leunen; nur wo er die Gewissheit hatte, sich rasch befreien zu können, liess er sich binden, und dabei war er lange Jahre der gesuchteste, angebetetste Mann der Stadt Paris. Dem Prästigium der Berühmtheit widerstehi keine Pariserin, und in dem Zeitraume von 1830 bis 1850 gab es in dem Bereiche der gesellschaftlichen und der Theaterwelt wenig weibliche Celebritäten, deren Namen nicht drei Monate lang mit dem Namen Auber's zusammen genannt worden wären. Empfänglich für den odor della feminità zeigte sich Auber bis in die letzten Tage seines Lebens. Im Theater, in den Concerten des Conservatoriums, in seinem Salon, überall fühlte er das Bedürfniss, von einer weiblichen Flora umgeben zu sein, und da ihm dies so ausnahmend gut gelang, so erzählte man sich von dem neunzigjährigen Greise gar wunderliche Dinge, sprach von einem seltenen Büudnisse zwischen «des Italiennes Feuerblut und den Nordens Dauerbarkeit», und nur Anrelien Scholl, der Schäker, meinte, der alte Auber mit seiner Sucht, weibliche Beziehungen zur Schau zu tragen, erinnere ihn an den Componisten Passerau, der keine Nase gehabt, aber eine mächtige Brille getragen habe, um der Welt den guten Glauben zu die Existenz seiner Nase einzuflössen.

Auber war bekanntlich Director des Pariser Conservatoriums und als solcher keineswegs tadelfrei. So rücksichtslos man aber auch den berühmten Meister in seiner amtlichen Stellung angriff, an sehr man in der Presse und den Ministerien gegen ihn agitirte, ihr zu stürzen, hat man nie vermocht. Mit Zähigkeit hielt er fest an dem nicht gerade einträglichen Amte, liess sich weder schrecken noch ködern, und als man ihm zum Ersatze die höchste Ehrenstelle der Franzosen, die Würde eines Senators, anbot, da wurde der alte Knabe unangenehm und antwortete mit Cambronne's unparlamentarischem Ausrufe. Wie hatte er auch freiwillig ein Haus verlassen können, in welchem er unumschränkter herrschte, als der Sultan in der Türkei! Sein ganzes streng geführtes Dasein, das sich heute und morgen in derselben Weise abspielte, wäre ja aus den Fugen gegangen. Auber ging sehr spät zu Bette, schlief wenig, stand jeden Morgen um 5 Uhr auf, componirte bis 9 Uhr, trank eine Tasse Thee, mit der er bis Abends 6 Uhr ausblieb, und fuhr dann ins Conservatorium, wo er bis zwei Uhr blieb; den Nachmittag füllten Theaterproben, Spazierfahrten und sonstige Beschäftigungen aus; um 6 Uhr dinirte er in frugaler Weise, wie er überhaupt im Genusse von Speisen und Getränken sehr enthaltsam war, und des Tages Arbeit beschloss er durch einen Gang in die Oper zu seinen Schützlingen vom Ballet. An diesem auf der antiken Grundlage der Gewohnheit ruhenden Gebäude durfte nicht gerüttelt werden, kein Stein sollte daran mangeln, und der alte Meister wäre gleich gestorben, wenn man ihm seine tägliches Cabinetsstunden im Conservatorium genommen hätte. . . . So hat ihn auch der Schmerz, seine liebsten Gewohnheiten aufgeben zu müssen, getödtet.

Von Dingelstedt bis Herbeck.

(Ein Rückblick auf die Oper in Wien.)

Von **E. Schelle.***)

VIII.

Der Abgang Esser's war für Dingelstedt ein harter Schlag. Esser hatte ihm nicht nur in den musikalischen Angelegenheiten, sondern auch im Weiteren eine bewährte Stütze geboten, denn er war in Folge seiner langen Thätigkeit an der Oper auf das Innigste vertraut mit der Technik der Bühne und konnte dem Director auch in der Regie rathend und beihelfend zur Hand gehen. In Herbeck war zwar eine bedeutende Kraft, ja man darf sagen eine Kraft ersten Ranges eingetreten; allein die Kenntniss der Bühne erfordert ein sorgsames Studium derselben. Die Erfahrungen eines halben Jahres mögen wohl ausreichen zum Einblicke in die technischen Mittel und deren Verwendung, jedoch die Herrschaft über sie ist nur durch eine längere Uebung zu gewinnen. Dingelstedt durfte wohl darauf rechnen, dass Herbeck bei seiner Energie und seinem praktischen Talente in verhältnissmässig kurzer Zeit die nöthigen Fertigkeiten auf diesem Gebiete sich aneignen werde, aber vorderhand sah er sich auf sich allein angewiesen, er konnte auf seinen neuen Aide de Camp nur bauen, wenn es sich um rein musikalische Fragen handelte. War es vielleicht das Bedürfniss eines Ausgleiches in der musikalischen Leitung nach dieser Seite hin, welches Herbeck bewog, seine Augen auf den ersten Hornisten des Orchesters, Herrn Richard Lewy, zu richten? Denn er war es gewesen, der die Beförderung des Letzteren zu dem neuen Amte veranlasst hatte. »O welche Grossmuth, die muss ich loben!« möchte man mit Rembaut ausrufen; in der Kapellmeisterroth unter der Direction Eckert's hatte der Hornist sich vorsichtig gehütet, seinen damals bedeutenden Einfluss zu Gunsten Herbeck's geltend zu machen. Es war freilich die umgekehrte Welt in jenen Tagen, als der Director, ein leidenschaftlicher Waidmann, das Waldhorn blies und die Bauern in die Beine traf, und der leitende Hornist im Opernthester dafür die Böcke schoss.

Wir waren in der That nicht wenig überrascht, als wir Herrn Richard Lewy sozusagen über Nacht zu einem artistischen Ober-Inspector herangewachsen sahen. Die Stellung eines solchen schliesst bekanntlich das Amt eines Oberregisseurs in sich und zu diesem schien uns das Horn nicht die geeignete Vorschule zu bilden; der Ober-Inspector muss überhaupt befähigt sein, den Director zu vertreten und dessen Intentionen bis in das kleinste Detail hinein durchzuführen. Der damalige Ober-Inspector, Herr Schober, war seit Jahr und Tag durch Krankheit an das Bett gefesselt und seine Amtspflichten wurden theils von Dingelstedt, theils von anderen Persönlichkeiten nach Kräften versehen, ein äusserer Anlass, für einen Nachfolger zu sorgen, war somit allerdings vorhanden. Herr Richard Lewy hatte ohne Zweifel während seiner langen Wirksamkeit als Orchestermitglied einen guten Vorrath von Erfahrungen aufgespeichert, er konnte die Oper aus ihren glänzenderen Zeiten her, hatte sie durch ihre verschiedenen Phasen getreulich begleitet und wusste sich durch seinen bekrittelnden Spott, den er an Mängeln in den Aufführungen, an Missgriffen in Regie und Administration weidlich auszulassen pflegte, das Ansehen eines kleinen Salomo an Bühnenweisheit zu geben. Allein seine Theater-Anschauungen waren aus der Zuschauerperspective des Orchesters geschöpft und nach derselben gestaltet, und die in dieser Sphäre gewonnene Wissenschaft bildet noch keine ausreichende Qualification für eine Stellung, welche selbst ein gewiegter Praktiker wie Schober nicht genügend ausfüllen konnte. Bei rechtem Lichte besehen, stand indessen die Beförderung des Herrn Lewy nicht in so grellem Widerspruche mit den Anforderungen seiner neuen Amtsthätigkeit, als es den Anschein hatte; es handelte sich bei ihm nur um einen Titel, um damit seine Pflichten enstandsvoll nach aussen hin zu drapiren, denn mit der artistischen Ober-Inspection standen diese in keiner Berührung. Ihm lag nur ob, von Vorfällen beim Chore, Orchester und Ballet, von Störungen bei den Aufführungen, wenn etwa der Vorhang nicht rechtzeitig aufging, Anzeige zu machen, zum Arzte zu schicken, wenn etwa ein Orchestermitglied oder ein Chorist krank wurde; in Weiterem hatte er die Gesangskräfte zu prüfen, zum Engagement vorzuschlagen, auch im Falle des Bedarfes sich mit auswärtigen Agenten über die Acquisition von Sängern und Sängerinnen, von Choristen und Orchester-Musikern ins Einvernehmen zu setzen, im Vereine mit dem musikalischen Beirathe solche der Direction zur Aufnahme zu empfehlen und endlich noch bei den Regiesitzungen das Repertoire zu entwerfen. Der artistische Ober-Inspector war somit nur ein Mitleidiug zwischen Chef du Chent und Inspector und hatte mit den Functionen eines Regisseurs nichts zu schaffen; er nahm sich in dieser Eigenschaft als ein verbindendes Glied zwischen dem Beirathe und Dingelstedt etwas wunderlich, wie ein vom i gefallener Tüpfel aus. Uebrigens bestand unter den jetzigen Verhältnissen die frühere Praxis bei Erweiterung oder Erneuerung des Sing- und Musiker-Personals unverändert fort; wie Dingelstedt stets mit Esser zusammen

*) »Presse« Nr. 206.

Digitized by Google

die Engagements zur höheren Ratification vorgelegt hatte, so verfehlte er auch die, in solchen Fällen Herbeck's Gutachten einzubolen und dem betreffenden Antrage beizulegen.

Der Wechsel in dem Beiratbe hätte nun eine günstige Gelegenheit zu einer Umgestaltung dieses Amtes gemäss den Bedürfnissen des Institutes geboten. Wir haben schon darauf hingewiesen, dass die Administration einer Oper von der Grösse und Bedeutung der hiesigen ohne eine Theilung der Directionsthätigkeit ihre Aufgaben nicht in genügender Weise lösen kann, dass die Musik als die zunächst in Betracht kommende Kunst eine eigene Leitung durch einen erprobten Fachmann bedingt. Diese wird allerdings durch den musikalischen Beirath vertreten, allein mehr andeutungsweise als amtskräftig vertreten. Die Stellung eines Beiraths ist schliesslich nur ein überflüssiges Rad an der Maschine, welches von einem mangelhaften Organismus zeugt, sie entbehrt eines festen abgeschlossenen Charakters nach aussen hin und ist viel zu unbestimmt gegenüber dem Amte des Directors abgegrenzt, als dass Uebergriffen und Reibungen aller Art eine feste Schranke gesetzt wäre. Günstige Einwirkung ist bei dieser Form der Verwaltung nur möglich, wenn ein freundliches und auf gegenseitige Anerkennung begründetes Einverständniss zwischen den Persönlichkeiten des Directors und Beiraths besteht, wie es zufällig bei Esser und Dingelstedt der Fall war. Laut dem Titel hat der Beirath in der Leitung nur die Rolle eines Rathgebers zu spielen, eine Rolle, die an sich unpraktisch ist, weil sie ein patriarchalisches Verhältniss bei den leitenden Persönlichkeiten voraussetzt, die ferner selbst bei genauesten Instructionen in den meisten Fällen zu keinen Erfolgen führt; denn es giebt hundert Mittel und Wege, die Rathschläge zu vereiteln, wenigstens die Lust zu solchen Dienstleistungen zu benehmen. Weit ersprieslicher wäre es für das Institut gewesen, wenn man dem Nachfolger Esser's nach dem Vorbilde der Pariser Oper den Charakter eines musikalischen Directors der Oper verliehen und ihm dadurch eine gewisse selbstständige Stellung in seinem Wirkungskreise zur Seite des administrativen und artistischen Directors eingeräumt hätte, so dass er, obwohl dem Letzteren in allen höheren Fragen der Leitung und überhaupt im Ganzen und Grossen untergeordnet, als die erste maassgebende Persönlichkeit auf seinem Gebiete dastünde und in dieser Eigenschaft zugleich die Verantwortlichkeit für das musikalische Leisten der Anstalt im weitesten Umfange auf sich nehmen könnte. Wie obenstehig ein Beirath unter ungünstigen Umständen ist, hat uns die Direction Salvi's gelehrt. Wir hatten die Stellung Herbeck's in solcher Beleuchtung gesehen und unsere freudigsten Hoffnungen für das Gedeihen des Institutes daran geknüpft, die Folge sollte uns bald lehren, dass wir getäuscht waren. Das Dilemma wurde kurz und bündig beseitigt, indem die Musik mit Pauken und Prompeten in die Direction mitzog und von ihr Besitz nahm. Wir werden die ersten Wirkungen der auf Noten gesetzten neuen Leitung noch kennen lernen.

Die Erweiterung des Repertoires hatte inmitten dieser Ereignisse ungestört ihren Fortgang genommen. Auf die »Afrikanerine« war im Mai der »Maskenball« gefolgt, der Juni führte »Josef und seine Brüder« und den »Tannhäuser« vor, zu welchem die Costüme schon seit dem vorigen Jahre fertig waren. Bei der sonst geschmackvollen Scenirung dieser Oper hatte Dingelstedt den unbegreiflichen Missgriff begangen, den Festzug im zweiten Acte, der von dem Hintergrunde aus erscheinend sich prachtvoll entfaltet hätte, durch die Seitencoulisse kommen zu lassen, wodurch der Effect sehr geschmälert wurde. Sehr stimmungsvoll war dagegen das Bild des letzten Actes arrangirt. [Nach dem »Tannhäuser« zeigten sich im September nach den Ferien »Mignon« und »Robert der Teufel«, der October brachte »Lohengrin«, die Hochzeit des Figaro«, der November »Die Jüdin« und der letzte December die Novität »Judith«, mit welcher Dingelstedt sich aus der Direction verabschiedete und seinen Platz Herbeck überliess. Es schien, als habe er am Schlusse seiner Thätigkeit in der Oper seine ganze Meisterschaft als Regisseur aufgeboten, um mit den letzten Eindrücken den grossen Verlust recht fühlbar zu machen, welchen das Institut an ihm erlitt. »Lohengrin«, »Die Jüdin« und »Judith« waren mit äusserster Sorgfalt und warmer Liebe von ihm behandelt worden; die Bilder des ersten und letzten Actes der »Jüdin« namentlich überbieten sogar an Schönheit und stilvollem Charakter die Leistungen der Pariser Oper in diesem Stück und der Componist der »Judith«, der verdiente Doppler, konnte dem scheidenden Director nur den wärmsten Dank für den reichen scenischen Schmuck nachrufen, mit welchem sein letztes und liebstes Musenkind von diesem bedacht worden.

Mittlerweile hatte auch die neue Direction eine Gelegenheit gefunden, dem Publikum eine Probe von ihrer Geschicklichkeit in der Kunst der Scenerie zu geben. Die Abwesenheit Dingelstedt's im September drohte die Aufführung des »Robert« etwas zu verzögern, und so machten sich denn Herbeck und Lewy frisch an das Werk und richteten das Werk auf ihre Hand zur Vorstellung her. Die Scenerie war in der That einzig in ihrer Art; im ersten Acte sassen die Ritter gemüthlich an Tischen unter grünen Bäumen und liessen es sich beim Wein wohl sein; man fühlte sich unwillkürlich in das Krapfenwald unter eine lustige Gesellschaft versetzt, welche in romantischer Verkleidung sich den Freuden eines heiteren geselligen Beisammenseins in der freien Natur behaglich hingiebt. Besonders interessant aber war die Kirchbofscene; Alles, was Grauen erregen konnte, war sorgfältig aus ihrem Bilde entfernt; der Mond ergoss ein helles, klares Licht über den mannhigen Kirchhof, und als der finstere Bertrand die Nonnen citirt, erschienen diese mit einer Schaar von Kindern im Gefolge, die wahrscheinlich das Leben der unbussfertigen Schwestern commentiren sollten. Ach, es war rührend anzusehen, wie nachher die Teufel auch auf diese unschuldigen Seelen Jagd machten. Die Froschperspective des Orchesters verrieth sich mit einem Worte in allen Zügen dieses wie jenes ersten Bildes und auch in den anderen Partien bekundete das Arrangement eine durchaus diettantische Hand. Und es konnte nicht anders sein, denn die Kunst der Scenerie verlangt eine Schule wie jede andere Kunst; die Regisseure hatten mit ihrem ersten Werke nur bewiesen, dass sie Dingelstedt vorderhand nicht ersetzen konnten.

Das Repertoire war mithin seit der Eröffnung des neuen Hauses bis Ende des December 1870, also in der Zeit von 15 Spielmonsten auf 35 Stücke herangewachsen; es zählte drei Novitäten in der Oper (»Armida«, »Meistersinger« und »Judith«), eine im Ballet (»Sardanapal«), 24 Opern und sieben Ballette, die neu scenirt waren. Man kann also die Thätigkeit des Directors leicht nach der Zahl der Stücke bemessen, welche durchschnittlich auf jeden Monat kommt.

Bei Gelegenheit der bereits erwähnten Reform des Ballets hatte Dingelstedt auch die materielle Existenz der Mitglieder desselben zum Gegenstande seiner Sorge gemacht. Im Juni 1869 hob er nach Einholung der Gutachten Taglioni's und Telle's das veraltete System der Qualification des Corps nach Quadrillen auf und führte statt dessen bestimmte Gehaltsclassen ein, in welche bei Vacanzen die Mitglieder des Ballets einrücken. Der Gagenbestand wurde entsprechend erhöht, jedoch den Künstlern es zur Pflicht gemacht, in jeder Quadrille, wenn es erforderlich war, auszuhelfen. Aus Telle's Schule wählte man nur die geeignetsten und fähigsten Schülerinnen, die sonst oft gegen 6 bis 8 Jahre ohne Gehalt blieben, aus und verstärkte mit ihnen das Ballet corps nach dem Bedürfnisse der Bühne. Zur Verbesserung der Gagen hatte sich Dingelstedt die Anweisung einer Remuneration bis gegen 1000 fl. für den ganzen

Digitized by Google

Körper erwirkt. In ähnlicher Weise nahm er sich gegen das Ende seiner Amtsthätigkeit des Chores an, er steigerte den Gehalt eines sogenannten Stimmführers, wenn wir recht berichtet sind, bis auf 760 fl., den der übrigen Choristen, wenn sie das volle Repertoire innehaben, auf 500 bis 600 fl. und bedachte auch den weiblichen Singchor in entsprechendem Maasse. Er hat sich somit wenigstens einiges Anrecht auf den Dank des Operpersonals erworben.

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **Berlin.** (Berliner Symphonie-Kapelle.) Die seit einigen Jahren vom Musikdirector Professor Dr. Stern gegebene Symphonie-Kapelle ist in diesem Sommer längere Zeit (während Herr Stern zur Wiederherstellung seiner Gesundheit in Schiesion war) von dem auch hier (namentlich durch seine Samson-Bearbeitung) rühmlichst bekannten Musikdirector Ludwig Deppe aus Hamburg geübt und in ihren öffentlichen Garten-Concerten in Sommer's Salon auf der Potsdamer-Strasse geleitet worden. Deppe hat sich von Mitte Juni bis zum 17. August bei uns aufgehalten und ist jetzt wieder abgereist, zunächst um der in Bonn stattfindenden Beethoven-Feier beizuwohnen. Hier in Berlin hat er weder Zeit noch Mühe gespart, die Leistungen dieser seit ihrer Gründung durch den alten C. Liehig von den Berlinern so geschätzten Kapelle zu fördern und zu heben, was sogleich an einer lobenswerthen Erweiterung des Repertoirs sich erkennen liess. Deppe hat von 25. Juni bis 16. August wöchentlich zwei, im Ganzen also sechzehn Concerte geleitet und in ihnen folgende grössere und kleinere Orchester-Werke zur Aufführung gebracht: *Joh. Seb. Bach*, Toccata instrumentirt von Esser; desselben Passacaglia, zweimal. *Berget*, Ouverture zu Medea, zweimal. *Beethoven*, A dur-Symphonie, zweimal; Coriolan-Ouverture; Pastoral-Symphonie; C dur-Symphonie, zweimal; B dur-Symphonie, zweimal; D dur-Symphonie, zweimal; Prometheus-Ouverture, zweimal; König Stephan-Ouverture, zweimal; 9. Symphonie ohne letzten Satz, zweimal; Sinfonie eroica; Ouverture Namensfeier. *H. Bellermann*, Ouverture zu König Oedipus, zweimal; Andante in F-dur. *Berlioz*, Ouverture »Benevuto Cellini,« zweimal. *Boieldieu*, Ouverture Joh. von Paris, zweimal; Ouverture zum Califen von Bagdad. *Bohl*, Lustspiel-Ouverture. *Brahms*, Menuett aus der Serenade. *Cherubini*, Ouverture zum Wasserträger, zweimal; Ouverture Faniska, zweimal. *L. Deppe*, Zriny-Ouverture, zweimal. *Gluck*, Fantasie und Reigen seliger Geister aus dem Orpheus. *Haydn*, Symphonie militaire, zweimal; Symphonie Nr. 7, G-dur, zweimal; Symphonie Nr. 4, D-dur; Andante aus der Symphonie mit dem Paukenschlage; Symphonie mit dem Paukenschlage. *Jensen*, Gang nach Emmahaut, gemischten Tonstück, zweimal. *Joachim*, Marsch, zweimal. *Mendelssohn*, Ouvertüre Meeresstille, zweimal; italienische Symphonie in A-dur; Hebriden-Ouverture; Notturno aus dem Sommernachtstraum. *Mozart*, Symphonie G-moll; Symphonie Nr. 6, C-dur; Ouvertüre zur Zauberflöte, zweimal; Symphonie in Es-dur; Ouvertüre zu Figaro; Symphonie Nr. 3, D-dur; Ouverture zu Titus. *Pratt*, Adagio. *Raff*, Suite Op. 101, zweimal. *Righini*, Ouvertüre zur Armida, beerbeitet von Deppe, zweimal. *Scharwenka*, Serenade. *Schubert*, Ecert und Rosamunde; Ballet aus Rosamunde, zweimal; Andante aus der Symphonie in C-dur, Grand Duo, instrumentirt von Joachim, zweimal; Phantasie in F-moll, instrumentirt von Rudorff. *Schumann*, Symphonie D-moll; Manfred-Ouvertüre; Ouvertüre zu Genoveva. Symphonie in B-dur. *Spohr*, Ouvertüre zu Jessonda, zweimal. *Spontini*, Ouvertüre zu Olympia. *Wagner*, Chor und Marsch aus dem Tannhäuser; Faust-Ouvertüre; Kaisermarsch. *Weber*, Ouvertüre zu Oberon, zweimal; Ouvertüre zur Euryanthe, zweimal; Ouvertüre zum Freischütz. — Die Theilnahme des Publikums, welches diese Concerte in der That zu der Musik aufsuchte und mit gespannter Aufmerksamkeit dem Vortrage folgt, war in diesem Sommer besonders rege. Man wünscht und hofft hier allgemein, dass die Kapelle bald wieder einmal Gelegenheit haben werde, unter Deppe's kräftiger Direction sich hervorzuthun.

* **Wien.** Der Sänger Herr Victor Rokitansky, ein Bruder des Bassisten unserer Oper, beabsichtigt sich von der Bühne zurückzuziehen, am sich in Wien als Lehrer des lyrischen und dramatischen Kunstgesanges zu etabliren. Unter der Leitung seiner Mutter, einer der bedeutendsten Gesangskünstlerinnen der italienischen Schule, hat sich derselbe nicht gewöhnliche Fachkenntnisse gesammelt, welche er durch seine reichen Erfahrungen auf deutschen Bühnen noch erweitert hat. (Pr.)

* **Wien.** Hier hat sich ein neuer Concertverein gebildet, der es sich zur Aufgabe gestellt, durch Aufführungen classischer Werke in öffentlichen Concerten auf den musikalischen Sinn des Publikums zu wirken und ihn zu fördern, den Mitgliedern selbst Gelegenheit zu geben, sich in der classischen Musik auszubilden und die hervorragenden Talente durch öffentliche Leistungen zur Geltung zu bringen. Der Verein hat den neuen kleinen Musikvereinssaal zur Abhaltung seiner Concerte gewählt und will im October d. J. seine Thätigkeit beginnen.

* **Warschau.** Die hiesige philharmonische Gesellschaft eröffnet eine musikalische Preisbewerbung. 1. Für die Composition einer Sonate für Clavier und ein Streich- oder Blas-Instrument. 2. Für die Composition eines vierstimmigen Chores für gemischte Stimmen zum Texte des XCIII. Psalme nach den Worten von J. Kochanowsky. Der Termin für Einlieferung der Compositionen ist auf den 1. Nov. l. J. bestimmt. Die Prämie für das von den Richtern sich qualificirende beste Werk setzt die Gesellschaft wie folgt fest: für die Sonate Rb. 150, für den Chor Rb. 50. Das zweite beste Werk empfängt eine öffentliche Belobung. Das Richteramt haben die Herren Dr. Franz Liszt, Kapellmeister Reinecke Mozart, Meinheimer und Zerzycki übernommen. Zum Concurs sind zugelassen Componisten, welche im Königreich Polen wohnhaft sind, oder dieselbst geboren, wenn auch anderweitig ansässig. Die Manuscripte, welche an den Comité der philharmonischen Gesellschaft zu adressiren sind, sind mit einem Epigraph (Motto) zu versehen und müssen von einem versiegelten Couvert begleitet werden, welches dasselbe Motto äusserlich trägt. Im Couverte soll sich der Name und die Adresse des Componisten befinden. (N. B. M.)

* **Leipzig**, 17. Aug. (Orgelconcert des Herrn S. de Lange aus Rotterdam.) Ein Genuss der seltensten Art wurde uns gestern durch das von Herrn S. de Lange gegebene Orgelconcert in der Nicolaikirche zu Theil und wir können das in dem Berichte über dessen Orgelconcert in Basel (siehe Nr. 33 d. Ztg. Sp. 518) Gesagte voll über Herrn S. de Lange's Virtuosität und echt künstlerische Bildung in allen Stücken aus vollem Herzen bewahrheiten. Wir verweisen die geehrten Leser auf die betreffende Kritik und theilen nur hier des Programm mit: 1. Passacaglia (C-moll) von *J. S. Bach*. 2. Adagio für Violoncell von *J. S. Bach*, mit tiefer Auffassung vorgetragen von Herrn E. Hegar, die Orgelbegleitung sehr meisterlich von Herrn de Lange. 3. Toccata und Fuge (C-dur) von *J. S. Bach*. 4. Choralfigurationen (Aus tiefer Noth) von Concertgeber componirt, sehr gefällige und von ernsten Studien zeugende Composition. Ueber die letzte Nummer des Programmes, die grosse Phantasie und Fuge über den Choral »Ad nos ad salutarem« von *F. Liszt* wurden wir lieber schweigen, da es uns, offen gestanden, sehr leid that, einem so gediegenen Künstler, als welcher sich Herr de Lange bewährte, schliesslich mit einem harten Tadel nahe zu treten. Wir fragen, wie kommt Herr de Lange bei seinem Geschmacke und seiner Richtung, welche der ernsten Bach'schen Schule von Concertgeber componirt, dazu, so durchaus nichtssagende, phrasenhafte, überaus einfache, in raffinirtester Weise nach Effect beschende Composition, die überdies die Geduld des Publikums in anerhörter Weise in Anspruch nimmt, neben die vorangegangenen hervorgeschlich herrlichen Werke zu stellen. Wir müssen gestehen, dass uns diese letzte Nummer des Programmes den Eindruck, den das Concert bis dahin auf uns machte, sehr beeinträchtigte.

* [Künstler-Concerte unter Leitung von B. Ullmann.] Nach einem uns zugekommenen Circulare wird Herr Ullmann im kommenden Herbste »mit einem neuen und in weit grösserem Maassstabe organisirten Kunst-Unternehmen, als dies bei den „Petit-Concerten" der Fall war, auch Deutschland zu beglücken. Zu diesen grossen Concerten hat er die in Frankreich und England gefeierte Sopranistin Marie Monbelli (geb. 15. Febr. 1843 zu Cadix), ferner den im Jahre 1843 in Mühlhausen geborenen Carlo Nicolini, lyrischen Tenoristen, den grossberzogl. Mecklenburgischen Kammersänger Herrn Carl Hill, das berühmte Florentiner Quartett (die Herren Jean Becker, Friedrich Hilpert, Enrico Masi, Luigi Chiostri), den Clavier-Virtuosen Herrn Alfred Jaell, Camillo Sivori, Violin-Virtuosen aus London, den kgl. sächs. Kammervirtuosen Herrn Friedrich Grützmacher (Cello) und den Professor der Harfe an der kgl. Akademie in London, Herrn Carl Oberthür gewonnen. Ausserdem soll noch eine »Sängerin ersten Ranges mitwirken, deren Name noch nicht genannt wurde. Unter der Vereinigung solch anerkannter Kräfte lässt sich wenn nicht Alles, doch einen hohen Genuss versprechen. Von der Sängerin Marie Monbelli, die einer spanischen Familie entstammt (Monte Hermoso, ital. Monte bello, Monbelli) wird uns die Biographie und ein überschwängliches Urtheil über ihre künstlerischen Leistungen mitgetheilt. Möge dies letztere sich rechtfertigen!

* Am 6. Aug. starb auf seinem Gute Kalz in Krain der slovenische Dichter und Componist Miroslov Vilhar. Als Componist steht er bei den Slovenen unerreicht. Seine Lieder sind die gelungensten und volksthümlichsten; die besten darunter sind »Po Jezeru« und »Mila lunica«. Er pflegte sich selbst die »Slovenische Nachtigall« zu nennen. Ein grösseres musikalisches Werk ist die slovenische Oper Jamska kvaka.

Digitized by Google

ANZEIGER.

[130] Im Verlage von F. E. C. Leuckart in Leipzig erschienen soeben:

Offener
Brief an Eduard Hanslick
von
Robert Franz.
Elegant geheftet Pr. 12 Ngr.

Ludwig van Beethoven
Gelegentliche Aufsätze
von
Ferdinand Hiller.
Elegant geheftet Preis 20 Ngr.

[124] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Fidelio.
Oper in zwei Acten
von
L. van Beethoven.
Vollständiger Clavierauszug
bearbeitet von
G. D. Otten.
Mit den Ouverturen in Edur und Cdur
zu vier Händen.
Deutscher und französischer Text.
Pracht-Ausgabe in gross Royal-Format.
In Leinwand mit Lederrücken Pr. 15 Thlr. — In feinstem Leder Pr. 18 Thlr.

Das Werk enthält nachstehende Beilagen:
1. **Beethoven's Portrait,** in Kupfer gestochen von *G. Gonsenbach.*
2. **Vier bildliche Darstellungen,** gezeichnet von *M. v. Schwind,* in Kupfer gestochen von *H. Hertz* und *G. Gonsenbach,* nämlich:
   Eintritt Fidelio's in den Hof des Gefängnisses.
   Erkennungs-Scene.
   Pistolen-Scene.
   Ketten-Abnahme.
3. **„An Beethoven",** Gedicht von *Paul Heyse.*
4. Ein Blatt der Partitur in Facsimile von *Beethoven's* Handschrift.
5. Das vollständige Buch der Oper, Dialog, Gesänge und Angabe der Scenerie enthaltend. (Deutsch und französisch.)
6. Vorwort mit biographischen Notizen und Angaben über die Entstehung der Oper.

Die Zeichnung der gepressten und reich vergoldeten Einbanddecke ist von **F. A. Baumgarten** in Leipzig.

Aussergewöhnlich sorgfältiger Stich und Druck von Seiten der Röder'schen Officin tragen endlich dazu bei, das Werk in allen Theilen zu einer wirklichen Pracht-Ausgabe zu machen.

[122] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Sechs
SONATEN
für
Violoncell
von
Joh. Sebastian Bach.
Für Pianoforte bearbeitet
von
Joachim Raff.

Nr. 1 in G-dur. Pr. 20 Ngr.	Nr. 2 in D-moll. Pr. 22½ Ngr.	Nr. 3 in C-dur. Pr. 22½ Ngr.
Nr. 4 in Es-dur. Pr. 25 Ngr.	Nr. 5 in C-moll. Pr. 22½ Ngr.	Nr. 6 in D-dur. Pr. 22½ Ngr.

Die
Kunst der Fuge
von
JOH. SEB. BACH.
Für die Orgel übertragen
und
zu Studienzwecken
mit genauer Bezeichnung des Vortrags, sowie der Manual- und Pedal-Applicatur versehen
von
G. Ad. Thomas.
Heft 1 Pr. 1 Thlr. Heft 2—6 à 22½ Ngr.

[133] Im Verlagsbureau in **Altona** soeben erschienen und in allen Buch- und Musikalienhandlungen der Welt vorräthig:
Richard Wagner und Jacob Offenbach
Ein Wort im Harnisch
von einem Freunde der Tonkunst.
Preis 7½ Ngr.

Diese überaus geistreiche Arbeit rührt aus der Feder unseres grössten Musikers und wird nicht verfehlen ungeheure Sensation zu erregen.

[134] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.
Wilhelm Taubert
SONATE
für
Pianoforte und Violoncell oder Violine
Op. 150.
Für Violoncello Pr. 2 Thlr. 15 Ngr.
Für Violine Pr. 2 Thlr. 15 Ngr.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Marienstrasse 15.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 30. August 1871. **Nr. 35.** VI. Jahrgang.

Inhalt: Ueber G. Meyerbeer's Leben und Opern. — Briefe von Kirnberger an Forkel (Fortsetzung). — Von Dingelstedt bis Herbeck. (Ein Rückblick auf die Oper in Wien.) IX. — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Ueber G. Meyerbeer's Leben und Opern.

Fr. St. »Wo viel Licht, da ist auch viel Schatten«. Darf dies Sprichwort auf irgend einen schaffenden Tonkünstler angewendet werden, so mag es vorzugsweise bei Meyerbeer seine Begründung finden. Während das Publikum seit mehr als 30 Jahren seinen Schöpfungen eine Aufmerksamkeit zuwendet, welche schon seit 40 Jahren in fast allseitige Bewunderung übergegangen ist, hat die — allerdings zum Theil keineswegs unbefangene — Kritik nie aufgehört, ihm Stillosigkeit, Preisgebung des Ideals des Schönen, ja sogar völligen Mangel an Genialität, Anwendung niedriger Kunstgriffe etc. ohne Unterlass vorzuwerfen.

Wir wollen hier nicht näher untersuchen, in wie weit diese und noch andere dem jedenfalls berühmten Meister gemachten Anschuldigungen ihre Begründung haben. Immerhin ist es von musikgeschichtlichem Interesse in dem Lebens- und Bildungsgange Meyerbeer's die Keime und Ursachen nachzuweisen, aus welchen jene angeblichen Schwächen des Künstlers, sofern der Grund für sie nicht etwa schon im Charakter des Menschen gelegt war, hervorgewachsen sein dürften. Diese jedenfalls interessante Aufgabe hat sich der französische Akademiker Benlé bei Abfassung seiner vor einiger Zeit in einer Jahressitzung der Academie des beaux arts gehaltenen Rede zu Ehren Meyerbeer's gestellt, und wie wir glauben mit eben so viel Feinheit als Gründlichkeit gelöst. Unbeschadet der einer »Lobrede« *a priori* vorgezeichneten Tendenz sind in ihr neben gerechter Würdigung der Eigenthümlichkeit und entschiedenen Vorzüge Meyerbeer's, dessen grössere oder geringere Fehler nicht verschwiegen, wenn auch der nachweisende Finger stets nur mit grosser Zartheit auf die wunden Stellen gelegt, und der Tadel vielfach in das Gewand kaum merkbarer Ironie eingekleidet wird. Da nun diese Rede überdies mancherlei biographisches Detail über Meyerbeer, seine Beziehungen zu C. M. von Weber und Abbé Vogler und über die innere Verwandtschaft der Werke dieser Tondichter sowie manche einzelnen Charakterzüge enthält, welche, soweit uns bekannt, bisher nicht an die Oeffentlichkeit gedrungen sind, und wohl nur Benlé vermöge seines Aufenthaltes in Paris und seines Verkehrs mit den dortigen musikalischen Kreisen zugänglich waren, nehmen wir keinen Anstand, die Rede in folgender Uebertragung dem deutschen Publikum mitzutheilen, welches dem Franzosen und Pariser den hierin seiner Nation und Paris wiederholt so reichlich gespendeten Weihrauch mit Hinblick auf seine anderseits bewährte geistvolle und kenntnissreiche Behandlung des Gegenstandes grossmüthig nachsehen wird:

Meyerbeer hat in Frankreich eine rasche und dauernde Popularität erworben, die seit seinem Tode noch gestiegen ist. Sein Ruhm ist fürwahr ein französischer; denn Frankreich hat ihn auf das übrige Europa übertragen. Paris ist es, wo Meyerbeer seine dramatische Kraft erkannte; Paris fachte in ihm die heilige Flamme an, welche den Künstler ausmacht, es lieferte die Gedichte die ihn inspirirten, Sänger welche ihn verstanden, die Scene, die ihn begeisterte, ein Publikum, dessen Forderungen ebenso zweckfördernd als seine Beifallsbezeugungen von höchstem Werthe sind. Endlich hat ihm auch, letzterem sich anschliessend, das Institut de France das Naturalisations-Zeugniss verliehen. Strenge Richter suchten sich jenen Erfolg zu erklären, der nach ihrer Ansicht nur Genies ersten Ranges zukommt; sie haben herausgefunden, auf welche künstliche Weise Meyerbeer sein Renomée zur Blüthe brachte, mit welcher goldenen Aegide er es deckte, mit welcher Wachsamkeit er dessen Verbreitung förderte; sie haben aber die Mittel für die Ursache gehalten: alles das, was sie der Gewandtheit zulegten, sogen sie von dem Talente ab. Wir wollen nicht in diesen Irrthum verfallen, obwohl er eine gute Lehre enthält und andere Künstler vor dem Durste nach vorzeitiger Vergötterung schützen mag. Fürwahr weder uermesslicher Reichthum, noch wohlberechnete Opfer, noch die Entwaffnung der Kritik, noch die Verwandlung von Feinden in Speichellecker, noch das Wacherhalten der Presse, noch die kluge Anregung der Ungeduld des Publikums sind hinreichend, um ein ganzes Zeitalter irre zu leiten. Souveräne haben ihre Compositionen auf unsere lyrische Bühne gebracht: sie öffneten ihre Schatzkammern, verschwendeten Gunstbezeugungen und konnten doch ihre Oper nicht über acht Tage am Leben erhalten. Diplomatische Kunst hat nur geringe Einwirkung auf jenen durchdringenden spottenden zweifelnden Geist, der empfänglich für alles Schöne, unbarmherzig gegen die Mittelmässigkeit, schwer zu überraschen, noch schwerer zu fesseln ist, auf jenen Geist, den man den französischen nennt. Um sich für mehr als 40 Jahre der Bühne zu bemächtigen, bedarf es einer sehr kräftigen Persönlichkeit; um die Bewunderung des nach den Athenienern beweglichsten Volkes der Welt festzuhalten, sind

Digitized by Google

Werke erforderlich, welche die Ideen dieses Volkes darstellen und seinen Leidenschaften huldigen.

Nun ist aber der vorherrschende Charakterzug des 19. Jahrhunderts in Frankreich die Eklektik. Auswählen, überall auswählen, um aus älteren Elementen neue Schönheiten zu Stande bringen — das ist das Gesetz selbst fruchtbarer Epochen, welche auf grosse Jahrhunderte folgen. Ueberfüllt von der Erbschaft der Vergangenheit fühlen sie sich mehr zur Gelehrsamkeit hingezogen. Die Philosophie entlehnt von den Philosophen aller Zeiten; die Dichtkunst reproducirt die Formen aller Länder; die Architektur glänzt in allen Stilen; die Malerei schöpft aus allen Schulen. Edle, erfindungsreiche, hervorragende Werke sind aus dieser Mischung hervorgegangen: man verlangt nach den Genüssen, die eine von Geschmack geleitete Gelehrsamkeit bietet; die Eklektik ist nicht blos vorherrschend, sondern auch populär. Die Musik allein, diese Spätfrucht des modernen Genies hatte ihr grossartiges Schaffen noch nicht beendigt. Rossini und Weber sangen noch. Doch auch die Musik erschöpfte sich allmälig; die Eklektik konnte sie zu neuem Aufledern bringen. Meyerbeer vertritt diese Eklektik mit einer Macht, der es noch Niemand gleichgethan hat. Er spricht die unserer Zeit zusagende Sprache, eine Sprache voll Mannigfaltigkeit, Beziehungen und Andeutungen, voll Feinheit und Farbe, die sich mehr der Einbildungskraft zuwendet, als sie das Gemüth erfasst. Indem er sich zum Eklektiker machte, wurde Meyerbeer Franzose. Da die Deutschen absolut durch ihr Temperament, die Italiener exclusiv aus Leidenschaft sind, konnte er nur in Frankreich die der Entwicklung seines Talentes günstige Mitte finden. Von Frankreich lässt sich behaupten, dass es dieses Talent geschaffen und Meyerbeer sich selbst geoffenbart hat: der Beweis hiefür ergiebt sich bis zur Evidenz aus dem Leben des Künstlers und der Analyse seiner Werke.

Meyerbeer wurde zu Berlin am 23. September 1794 *) geboren. Sein Vater, Jacob Beer, war ein israelitischer Banquier; seine Mutter, eine fromme und starke Seele, lehrte ihn wie ihre übrigen Söhne, dass Arbeit dem Reichthume zur Entschuldigung und Berühmtheit ihm zur Zierde diene. Zwei seiner Brüder zeichneten sich aus, Wilhelm Beer als Astronom, Michael Beer als Dichter. Der Erstere entwarf eine Mondkarte, welche die Akademie der Wissenschaften in Berlin gekrönt hat; der zweite, gestorben im Jahre 1834, hat für die Bühne den »Paria« und »Struensee« geschrieben. Meyerbeer componirte eine Ouvertüre und Zwischenacte, welche letztere Tragödie berühmt gemacht haben.

Als Zögling Lanska's, seines ständigen Lehrers, und Clementi's, wenn dieser nach Berlin kam, war Meyerbeer ein frühreifer Pianist. Mit neun Jahren wusste er in einem Concerte Beifall zu erringen; die Leipziger Musikalische Zeitung (Jahrgang IV, S. 77. V, S. 222, 453) verkündete sein Lob, denn schon als Kind war es ihm beschieden die Zeitungen von sich reden zu machen.

Die Erfolge des Concertes genügten jedoch dem Ehrgeize des Wunderknaben nicht: er träumte von denen der Bühne. Er studirte desshalb die Composition und die Harmonie. Allein sobald er das 16. Jahr erreicht hatte, konnten ihn weder die Unterrichtsstunden des Orchester-Directors an der Oper zu Berlin, noch jene Zelter's länger halten. Im Jahre 1810 begab er sich nach Darmstadt zum Abbé Vogler, einem seltsamen, unruhigen Geiste, bei dem die Vorliebe für Abenteuer ebenso gross, wie die für das Lehrfach, und der ein berühmter, mehr kühner als erleuchteter, jedoch gelehrter Neuerer war. Mozart behandelte ihn zwar als einen hochmüthigen Thoren, jedoch Deutschland hielt ihn für den gründlichsten Theoretiker. Nachdem er in Italien studirt, in Wien und Mannheim gelebt, Spanien, Griechenland und den Orient durchlaufen hatte, um die Musik aller Nationen zu vergleichen, setzte er England durch eine Orgel von seiner Erfindung in Staunen, liess einige Opern in Paris und in München auspfeifen, und fand an dem Hofe Ludwig I., Grossherzogs von Hessen-Darmstadt, eine ehrenvolle Musse, eine Pension, den unvermeidlichen Titel eines geheimen Rathes, aber nicht die Ruhe. Zum dritten Male eröffnete er eine Schule und umgab sich mit ausgewählten Schülern. Die von ihm Bevorzugten waren Meyerbeer und Weber, der künftige Schöpfer des »Freischütz« und des »Oberon«; er lebte mit ihnen; er war ihr Freund, er widmete sich der Ausbildung ihrer seltenen Begabungen. Während der Feldzüge des Kaiserreiches lastete auf Darmstadt die dumpfe Schwüle eines Kriegsplatzes. Jeder war Soldat, das Leben militärisch geregelt; die Einwohner liefen vor ihre Thüren, wenn sie einmal zufällig auf der Strasse mehrere Spaziergänger hörten, die nicht im Schritte gingen. Dort sah man den kleinen Abbé Vogler, elegant ungeachtet seiner Corpulenz, in knappen rothen Stürmpfen mit wichtigthuender Selbstgefälligkeit auf das auf seiner Brust schwebende Kreuz Ludwig's I. hinblickend und mit seinen langen auf der Orgel fast zwei Octaven spannenden Fingern arbeitend; zu seiner Rechten Weber voll jugendlichen Feuers, mit offenen Zügen, den Kopf hoch tragend, und nach einem Fenster spähend, wo er Abends eine heitere Serenade improvisiren würde; zu seiner Linken Meyerbeer, über seine Jahre ernst, unansehnlich, doch mild, gesetzt, aufmerksam und schon gewaffnet mit der ausgesuchtesten Höflichkeit. Nach einer Tagesarbeit voll von Themen, Fugen und allen Geheimnissen des Contrapunktes besprachen sie sich noch über ihre Kunst. Vorzugsweise zeigte Meyerbeer einen seltenen Eifer: er fasste eben so schnell wie Weber, suchte aber auch das Erfasste zu durchdringen. Die Leichtigkeit der Auffassung schloss den Fleiss, einen eisernen Willen und eine kaum glaubliche Arbeitskraft nicht aus. Sobald sich ihm ein neuer Wissenszweig darbot, versperrte er sich mehrere Tage in seiner reichen Bibliothek, zehrte an den Schätzen der Meister und überlud fast seinen Geist mit einer Wucht musikalischer Gelehrsamkeit.

Abbé Vogler setzte auf seine beiden Zöglinge die grössten Hoffnungen: »wenn ich hätte sterben müssen,« sagte er, »bevor ich diese Künstler ausgebildet gehabt hätte, »welchen Schmerz würde ich empfunden haben! Es lebt »in mir etwas, das ich nicht zum Ausdrucke bringen kann, »das aber meine Schüler verwirklichen werden. Was wäre »Perugino ohne Raphael?« War auch dieser Vergleich somassend, so war er doch richtig gedacht. Weber und Meyerbeer sind in der That uns Abbé Vogler abzuleiten; er ist ihr geistiger Vater; auf sie hat er seine Grundsätze übergetragen, die sie mit Auszeichnung verkündet, seine Irrthümer, die sie gemildert haben, sowie sein unbestreitbares Wissen, da doch die Grundlage seines Systemes eigentlich im Missbrauche des Wissens bestand. Man betrachte nur Abbé Vogler's Werke, namentlich seine Vorspiele für die Orgel und für das Clavier, und man wird dort jene complicirten Rhythmen, jene gebrochenen Takte, jenes Uebermaass von Dissonanzen, und jenes Aufsuchen harmonischer Combinationen finden, welche ein charak-

*) Nach den amtlichen Registern der Berliner Synagoge ist Meyerbeer geboren am 5. September 1791.

Digitized by Google

teristisches Merkmal des Stils von Weber und von Meyerbeer ausmachen. Die moderne deutsche Schule aber hat ihrerseits diese empirischen Ideen derart übertrieben, dass diejenige Musik, welche sich als die Musik der Zukunft ankündigt, mit mehr Grund und Bescheidenheit sich die Musik der Vergangenheit nennen sollte, da sie in gerader Linie aus den sich abquälenden Compositionen Vogler's herstammt.

Während Meyerbeer unter einem solchen Meister sich heranbildete, lenkte der Einfluss Weber's zur guten Stunde seine Aufmerksamkeit auf die Bedeutung der Kritik und die Annehmlichkeit des Lobes. Weber zählte acht Jahre mehr; im Verkehre mit dessen anziehender und poetischer Natur fühlte sich Meyerbeer's Gemüth erwärmt und gleichsam erweicht. Nichts in der That liess im Jahre 1810 das Genie ahnen, das den »Freischütz« schaffen sollte. Seine beiden ersten Opern: »Sylvana« und »Abu Hassan« wurden kaum bemerkt.

»Der Kritik fehlt der Scharfblick,« äusserte Weber naiv; »wollen wir die Kritik bekehren. Das Publikum besitzt schlechten Geschmack; erziehen wir es.« Und in der That gründet er unter dem Namen: »Gesellschaft der Harmonie« einen geheimen Bund; die Zahl der Affiliirten ist klein; sie bergen sich unter falschen Namen; sie bemächtigen sich der Journale; sie geben der öffentlichen Meinung eine bestimmte Richtung und spenden Lob, insbesondere ihren Mitgliedern. Weber ist die Seele dieser friedlichen heiligen Vehme. Er geht mit einer Offenherzigkeit zu Werke, die jeden Verdacht von Charlatanerie ausschliesst und mit einem Edelmuthe, der nur der Andern gedenkt. Meyerbeer zog davon den grössten Nutzen. Als in Berlin im Jahre 1811 sein Oratorium, betitelt: »Gott und die Natur« aufgeführt wurde, kündigte Weber es mit folgenden Worten in einer musikalischen Zeitung an: »Der Componist ist einer der ersten, wo nicht der erste »Pianist unserer Zeit. Glühendes Leben, wahre Grazie, »die volle Kraft des zum Durchbruch kommenden Genies »sind dessen unverkennbare Grundzüge.« Während Meyerbeer seine Oper »Abimelek« oder »Die beiden Kalifen« aufführen liess, ertheilte ihr Weber noch wärmere Lobsprüche. Allerdings stand er mit seiner Ansicht allein; er rühmte Werke, die Meyerbeer selbst zur Vergessenheit verurtheilt hat. Seine Parteilichkeit bekam dem Freunde schlecht: nachdem dessen Eigenliebe angefacht war, fühlte er die Enttäuschung nur um so bitterer. Der junge Künstler durchschreitet sofort eine Phase der Betrübniss und eine Reihe von Misserfolgen. Er verliert hierauf Weber, der Theater-Director wird. Sodann schliesst Vogler nicht vermögend sich irgendwo zu fixiren seine Schule: er beginnt mit Meyerbeer zu reisen und ihn nach Art der Peripatetiker zu unterrichten. Alsbald trennen sich Lehrer und Schüler, dieser von dem dramatischen Erfolge um so mehr angereizt, als er ihm versagt zu sein scheint. Die »Tochter des Jephta« wird in München übel aufgenommen; »Abimelek« abgeändert und in Wien im nächsten Jahre aufgeführt, fällt gänzlich durch. Wie konnte man auch originell erscheinen nach einem Gluck, Mozart, Beethoven, diesen gewaltigen Schnittern, die keine Nachlese übrig gelassen haben?

(Fortsetzung folgt.)

Briefe von Kirnberger an Forkel.

(Mitgetheilt von **H. Bellermann.**)

(Fortsetzung.)

II.

Werthester Freund!

noch einmal und zum letztenmal will ich Ihnen vom Marpurg schreiben, künftig wollen wir, wenn es Ihnen gefällig ist, einen Briefwechsel mit mir zu unterhalten nützlichere Sachen uns melden.

Sie verlangen von mir zu wissen, wer Ihre Sonate in der Theaterzeitung recensirt hat. Der Sammler dieser Zeitung von gelehrten Gewäsche ist ein Secretair vom Directorio; dessen Vater, Herr Bertram, ist im Lotterie-Amte General-Cassirer. Folglich ist die Recension von Marpurg. Reichardt ist zwar des Marpurg's guter Freund von je her gewesen, und beida hatten sich einen Plan gemacht, durch ihr Recensiren und Pasquillenschreiben alle Musiker zu misshandeln und sich auf dem Gipfel des Parnasses allein zu setzen. Gegenwärtig scheint es, dass Reichardt nicht mehr Lust hat, gemeinschaftliche Sache mit Marpurg zu machen, weil er nun deutlich einsieht, wie viel ihm der Umgang mit demselben geschadet hat. Mit diesem Windbeutel, dem Reichardt ist's nun hier ganz vorbei; er verzehrt sich, wie ein Schneeballen an der Sonne. Dass er aber noch seine Sachen allen Leuten fast mit Gewalt zum Kauf aufdringt, geschiehet aus Noth, weil er gleich in dem ersten Jahre 6000 Rth. Schulden gemacht hat und nun ihm die Hülfte seines *Solarii* zum bezahlen abgezogen wird. Hier will man schon nichts mehr von seinem Geschmiere hören. Für künftige Carnevals-Zeit sagt man, I. Majestät der König habe Sich ein Verzeichniss sämmtlicher Opern, die seit Anfang Dessen Regierung aufgeführt worden sind, geben lassen. Daraus vermuthet man, dass Höchstdieselbe Grosse Französische und Bassische Opern werden wiederholen lassen, Reichardt's gute Freunde haben ihm auch sehr gerathen, still zu sitzen und sein Traktement, die 600 Rth. jährlich ruhig zu verzehren, welches, wie es scheint, auch geschieht. Daher ist das Zeug, was musikalisch hier heraus kommt, einzig und allein nur von dem Narren, dem Marpurg.

Es ist noch eine andere Wochenschrift unter dem Titel »Gelehrte Zeitung« hier, welche der Buchhändler Pauli verlegt; in dieser kommen auch musikalische Aufsätze vor, die sind gleichfalls von Marpurg. Darinnen kömmt er zuweilen hämisch gegen mich; man ersieht aber, dass er nicht recht Lust hat, ferner mit mir anzubinden, denn er mag wohl merken, dass ich ihm noch ärger vor der Welt seine Schande aufdecken würde, als es am Ende der dritten Abtheilung des zweiten Theiles meines Werkes geschehen ist. Die Recension von seinem gegen mich geschriebenen Buche ist von dem berühmten Gelehrten, dem Herrn Hanpimann Tempelhof*), von welchem einmal der verstorbene Sulzer gegen mich sagte, dass Tempelhof ein Schrecken vor die Algebraisten sei.

Vor dem Auszug unserer Völker in Krieg liessen I. Maj. der König den Herrn Hauptmann zu Sich rufen und haben Sich über eine Stunde mit ihm in Gespräch unterhalten und auf die Gnädigste Art entlassen. Nach dem Kriege haben Ihro Maj. ihm aufgetragen, hiesige Garnison-Officiere auf freiem Felde sich zu defendiren zu unterrichten, welches nun alle Woche dreimal geschieht.

Es ist nun wohl gar nicht zu verhoffen, dass Marpurg der

*) »Gedanken über die Temperatur des Herrn Kirnberger, nebst einer Anweisung, Orgeln, Claviere, Flügel etc. auf eine leichte Art zu stimmen von einem Liebhaber der Musik G. F. T. Berlin und Leipzig 1775«, 8°, 87 S. Der Verfasser hat nur die Anfangsbuchstaben seines Namens hingesetzt. Derselbe ist 1737 zu Trampe in der Mark geboren und 1807 zu Berlin gestorben.

Digitized by Google

Recension wegen den Herrn Hauptmann auffordern werde. Geschähe es onbesonnenerweise und auf solche Art, wie er mit allen Leuten es unverantwortlich gemacht hat, so wäre er auf seiner eigenen Stube nicht sicher, tüchtig ausgeprügelt zu werden. Ich habe mir gänzlich vorgenommen, den Narren schreiben zu lassen, was er will, weil er ohne dem schon bei allen gut denkenden Menschen so wohl seiner Musik als auch seines bösen Charakters wegen verschlichlt ist; überdies haben meine Durchlauchtigste Prinzessin mir den ausdrücklichen Befehl gegeben, ihn niemals zu würdigen nor seinen Namen zu nennen. Und bei die *(sic)* letzten funfzig Thaler, so ich von Höchstderselben bekam, musste ich es sofa beiligste versprechen, es niemals zu thun, wobei Höchstdieselbe mich versicherte, dass sein elendes boshaftes Buch mir nicht den geringsten Tort verursachte.

In der Theaterzeitung stebt eine Recension auf des Vogler's*) in Mannheim Werke, die ist von einem bei mir unterrichteten Scholar in der Composition, Herrn Schulze. Vogler in Mannheim soll mich in Verdacht haben und gewaltig gegen mich loszieben. Ich habe weder sein Buch gelesen, noch das, was er gegen mich geschrieben hat; so viel weiss ich nur aus dessen Buche, dass niemand im Tollhaus es schlechter als er machen könne. Wer so was mit Nachdenken lesen kann und bewondert, gehört auch ins Tollhaus.

Sie erwähnen in Dero Schreiben, dass man glaubt, Marpurg gäbe musikalische Briefe heraos, welche meistens gegen mich gerichtet sein sollten; allein wie es scheint, so ist nichts daran, ond er wird es nicht weiter treiben, als der Anfang von mir in der dritten Abtheilung von ihm gemeldet hat. Alle Menschen verdenken es mir hier, noch auswärtige, mich gegen ihn nur zu rühren, da man ons beide besonders des musikalischen Faches wegen kennet.

Sie haben mir auch geschrieben, dass er doch schreiben könne. Allein, hier steht er nicht in dem Credit, dass er schön schreibt; sie nennen es schlecht deutsch ond nichts reelles, sondern blos ein Gewäsche. Da hingegen Dero Schreibart von allen hiesigen Gelehrten sehr geschätzt wird. Ich bedaure, dass ich es noch nicht besitze; der Herr Decker bat mir versprochen, alle drei schon herausgekommenen Theile von der Leipziger Michaelis-Messe mitzubringen.

Da ich verschiedene Aufsätze über musikalische Sachen noch ongedruckt zu liegen habe, so will ich, wenn Ihnen damit gedient ist, in Dero Sammlong davon etwas einzurücken überschicken. Sie sind von allerhand Gegenständen in der Musik, aber keine davon Streitsache.

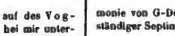
Melden Sie mir doch gelegentlich, ob Sie meine dritte Abtheilong des zweiten Theiles gesehen haben.

Mein Buch hat Marpurgen seinen Schriften gänzlich den Credit genommen, niemand will mehr dieselben zum Unterricht lesen; nur zuweilen liest mancher es flüchtig, wie man den Eulenspiegel liest, denn im Grunde ist Marpurg nor ein musikalischer Hans Wurst. Die ganze Stadt weiss es hier, wenn ich ihn nicht unterrichtet hätte, er noch schlechter wäre, als er ist. Das wenige Gute, was hie ond da noch in seinen Büchern steht, hat er einzig ond allein mir zu verdanken.

Bei Nicolai**) in seiner allgemeinen Deutschen Bibliothek sind die musikalischen Recensionen auch von Marpurg ond Reichardt. Nur die ebemals darinnen vorkommende Recension über meinen ersten Band über die Kunst des reinen Satzes ist von dem verstorbenen Herrn Agricola. Dieser machte mir vor dessen Tode noch das Compliment, dass er durch meine Grundsätze die Richtigkeit des reinen Satzes ond die schwersten Sätze des sel. J. Seb. Bach's erkenne, welche ihm vorher öfters unauflöslich, auch wohl gar unrecht geschienen hätten. Der Herr Kapellmeister Naomann*) desgleichen, wie auch der in Gotha gewesene Kapellmeister Herr Benda**). Aus meinen Grondsätzen weiss man doch, welche Töne man im mehr als vierstimmigen Satze zu verdoppeln habe, als zum Ex. bei

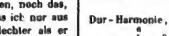
die A-Dor-Harmonie, weil diese Septime die None vom Grundton ist ond statt $\frac{8}{6}$ stebt.

Zweitens hat

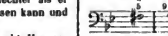


die Harmonie von G-Dur, da bei Rameau ond Marpurg ♯7 ein selbstständiger Septimen-Accord ist ond bei *G* mit $\frac{4}{3}$ der D-Accord sein soll. — Desgleichen bei mir

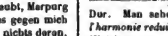
die C-Dur-Harmonie, bei Marpurg G-Harmonie. — Ferner bei mir



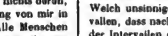
die G-moll-Harmonie, bei Marpurg B-Dur. Man sehe Seite 344 im vierten Tacte Rameau *Traité de l'harmonie reduite à ses principes naturels* vom Jahre MDCCXXII. Welch unsinniges Zeug ist nicht in seinen Schriften von Intervallen, dass nach den Graden des Notensystemes die Benennung der Intervallen als auch Dreiklänge entständen, z. E.



oder



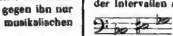
oder



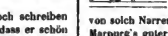
etc.

von solch Narrenzeug ist ein soleber elend denkender auch hier, Marpurg's guter Freond, Herr Bindt, ein Königl. Musikus.

Wie ungerecht ist Sorge***) von Marpurg um die Quarte gemisshandelt worden, ob sie con- oder dissonirend sei. Sorge hatte zwar recht, praktisch aber wusste er es doch nicht anzuwenden. Gegen meine Auseinandersetzong, wenn die Quarte con- ond wenn sie dissonirend ist, wird wohl niemand das geringste einzuwenden haben; als hier consonirend:



als zweite Verwechslong des C-Accordes, hier disonirend:



wovon der Grondton *G* ist.

Bei dem dissonirenden Qoart-Sexten-Accord kann man statt der Sexte die Quinte zur dissonirenden Quarte nehmen; bei dem consonirenden Qoart-Sexten-Accord nicht; wohl aber die kleine Terz:

---

*) Der Abt Georg Joseph Vogler ist 1749 zu Würzburg geboren und 1814 zu Darmstadt gestorben.

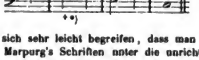
**) Friedrich Christoph Nicolai, Gründer der jetzt noch in Berlin bestehenden Nicolai'schen Buchhandlung, Mitglied der Akademie der Wissenschaften daselbst u. s. w., ist 1733 zu Berlin geboren und 1811 ebendaselbst gestorben.

*) Naumann, Joh. Gottlieb, ist 1741 zu Blasewitz bei Dresden geboren und 1801 zu Dresden gestorben. Er war ein sehr begabter und fruchtbarer Componist, dessen Werke leider immermehr in Vergessenheit gerathen.

**) Kirnberger meint hier den Georg Benda, den Componisten der Ode auf die Sterbestunde des Erlösers, der Opern Walder, Romeo und Julia u. a. m. (Über seine Werke vergl. Ledebur S. 45). Derselbe ist um 1721 in Jung-Bunzlau geboren, wurde 1742 Violinist in Friedrich d. Gr. Kapelle und erhielt 1748 nach Stolzel's Tode die Kapellmeisterstelle in Gotha. Daher die im vorigen Jahrhundert zahlreich vertretene Künstlerfamilie Benda, s. Gerber's und Ledebur's Tonkünstler-Lexica.

***) Georg Andreas Sorge, Organist zu Lobenstein, ist 1703 zu Mellenbach im Schwarzburgischen geboren und 1778 gestorben. Seine zahlreichen Schriften s. bei Forkel, A. L. d. M.

Digitized by Google



Es lässt sich sehr leicht begreifen, dass man nach einer kurzen Zeit Marpurg's Schriften unter die unrichtigsten zum Unterricht und abgeschmacktesten Posten rechnen wird. Wer seine Schriften reinigen wollte, hätte mehr zu thun als alle Kutscher in der ganzen Mark Brandenburg in ihren Ställen. Und das wenige Gute, was übrig bliebe, daran hätte er gar keinen Antheil. — — Nun, niemals will ich Ihnen ein Wort mehr von ihm schreiben, lieber nützlichere Sachen.

Ich beklage herzlich, dass ich nicht so eine Feder wie Sie habe, damit Sie meine Briefe mit Vergnügen lesen könnten. Sie müssen nun schon Nachsicht haben; wenn Sie mich nur verstehen, so bin ich zufrieden. Der sel. Sulzer sagte mir einstmals, als ich mich auch gegen denselben wegen meines schlechten Styles beklagte, dass er mich doch verstünde und lieber zehn Bogen von mir läse, weils reelle Sachen von der Musik wären, als Marpurg's Gewäsch.

Ich werde mir alle ersinnlichste Mühe geben, Ihr Werk hier aufs beste anzupreisen und zum kaufen zu empfehlen, wenn ich nur erst weiss, wo man es bekommen kann. Ich kenne hier niemand, der es hat, als der bei mir gewesene Herr Schulze, welcher beide ersten Theile schon hat; nach dem der erste Bürgermeister, der Herr Kriegsrath Dietrich, ein grosser Musikfreund und guter Clavierspieler, derselbe hat schon den dritten Band und mir zu geben versprochen, so bald er ihn von dem Buchbinder eingebunden erhält. So viel habe ich schon daraus vernommen, dass Dieselben mit meinen Grundsätzen gleich denken. Ich hoffe, dass meine dritte Abtheilung Ihnen nicht gänzlich misfallen wird. Da ich einige praktische Sachen von mir und meiner Durchl. Prinzessin mit eingerückt habe, so können Sie daraus urtheilen, ob ich der Sache gewachsen bin, etwas gründliches über die Musik zu sagen; denn die wenigsten, welche so viel verünfteln und alles tadeln, schreiben selbst gute praktische Sachen, wie z. B. ein Marpurg, Reichardt, Junker**), einer der nichtswürdigsten Schmierer. Die andern kennen Sie wohl selbst ohne mein Erinnern.

In meiner dritten Abtheilung habe ich versprochen, meine Abhandlung vom sel. Stölzel über Verfertigung eines Canons *in hypodiapente quatuor vocum* in Druck zu geben; wollen Dieselben [diese] in Ihre Schriften mit einrücken, so will ich es Ihnen überschicken. ***) Die Abhandlung ist vortrefflich, um die Mannigfaltigkeit der Versetzung eines Canons zu ersehen und zu erlernen. Ehedem war die Schrift vom Stölzel in Druck herausgekommen, weil er es aber selbst verlegt hatte, so sorgten die Herrn Buchhändler schon, dass es Maculatur werden musste, und also jetzt gar nicht mehr im Druck zu haben ist. Es bleibt immer eine Schrift, die da verdient gemeinnütziger zu machen. Ich würde es daher gern sehen, wenn Sie dieselben in Ihren Schriften etwan im vierten Bande einrückten; sie ist geschrieben vier Bogen stark. Beifolgende Noten zu dem Stölzelschen Aufsatz hat der Herr Agricola auf Befehl meiner Durchl. Prinzessinn ins Deutsche übersetzt, wovon dies seine eigene Handschrift ist. Da so viele Musici sind, die die griechischen und lateinischen Kunstwörter nicht verstehen, so wird es sehr gut sein, sie unter dem Text als Noten beizufügen. — Ich erwarte baldige Antwort von Ihnen, ob Sie es haben wollen, da ich es dann sogleich überschicken werde. Aus Cobnrg hält sich hier schon lange ohnweit Berlin in einer Fabrik ein gewisser Herr Forkel auf, welcher mich inständigst gebeten, Ihnen (*sic*) zu bitten, ihre Freundschaft deutlich ihm zu melden, damit er daraus ersehen könne, ob er von Ihrer Familie sei. Es ist der hiesige Herr Forkel ein sehr braver Mann, gut belesen, weiss fast ganze Seiten von guten Schriftstellern auswendig herzusagen: überhaupt ein sehr guter Mann zur Gesellschaft.

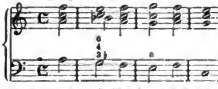
Lassen Sie unsern Briefwechsel unbemerkt, damit können wir desto vertrauter uns Nachrichten geben. Hier lasse ich mir nichts merken. In künftigen Briefen von mir will ich Ihnen von der Ursache des Verfalls der guten Musik in Berlin melden, wie *mediate* und *immediate* hohe und niedrige Personen dazu beitragen. Ich bin Ew. Hochedelgeboren aufrichtigster Freund und Diener

Berlin d. 1. August 79. Kirnberger.

(Fortsetzung folgt.)

Berichtigung zu Nr. 84. Sp. 539 Z. 2 statt Dr. Wilhelm Rietel lies Rietzsl. — Ebendaselbst Z. 5 und 6 lies: Bei der Bedeutung K.'s als Componisten, musikalischen Lehrers und Schriftstellers durften etc. — Ferner Sp. 539 Z. 15 v. u. Trompeten, Sp. 544 Z. 14 v. o. Benvenuto statt Benevolo. *D. R.*

*) Für die Bezeichnung $\frac{4}{4}$ muss hier offenbar $\frac{4}{2}$ stehen, so dass der Satz vierstimmig folgendermaassen heisst:



**) Carl Ludw. Junker, Hofdiaconus in Hohenlohe-Kirchberg, später zu Oehringen, nannte sich selbst einen Autodidacten in der Musik; er ist 1797 gestorben. Sein Geburtsjahr ist nicht bekannt.

***) Der Gothaische Kapellmeister Gottfried Heinrich Stölzel ist 1690 zu Grünstädel im sächs. Erzgebirge geboren. Forkel führt in seiner A. L. d. M. Seite 437 das hier in Rede stehende Werk als Manuscript auf unter folgendem Titel: »Practischer Beweiss, wie aus einem nach dem wahren Fundamente solcher Notenkunsteleyen gesetzten *Canone perpetuo in Hypodiapente quatuor vocum* viel und mancherley, theils an Melodie, theils auch nur an Harmonie unterschiedene *Canones perpetui* à 4. zu machen sein. Anno 1725, 4. 3 Bogen.

Von Dingelstedt bis Herbeck.

(Ein Rückblick auf die Oper in Wien.)

Von **E. Schelle.***)

IX.

Man konnte es nur bedauern, dass gegen Ende des Jahres 1870 Verhältnisse einstraten, welche ein ferneres Zusammenwirken Dingelstedt's und Herbeck's verhinderten. Das Burgtheater hatte nämlich unter der Leitung des Directors Wolff allmälig seinen künstlerischen Nimbus eingebüsst. Der gänzliche Verfall desselben stand vor der Thüre und war unvermeidlich, wenn ihm nicht durch schnelle und energische Massregeln vorgebeugt wurde. Das Organisationswerk, welches Dingelstedt so erfolgreich in der Oper vollbracht, war noch zu frisch im Gedächtniss, als dass es nicht hätte in dieser Vergleichen die Augen der Theaterbehörden auf denselben lenken sollen. Höchstenorts entschied man sich, Dingelstedt die Leitung des ehrwürdigen Institutes anzutragen und dieser säumte nicht, sie in Würdigung des in ihn gesetzten Vertrauens anzunehmen. Sein Austritt aus dem Operntheater zog weitgehende Aenderungen nach sich. Wolff wurde pensionirt, Dingelstedt installirt, Baron Münch legte seine Stelle als General-Intendant nieder und Graf Wrbna wurde zum Leiter der General-Intendanz ernannt. Somit musste nun Herbeck als Nachfolger Dingelstedt's die Lasten der Operndirection auf seine Schultern

*) »Presse« Nr. 243.

Digitized by Google

nehmen, und damit fielen ihm Aufgaben zu, denen er nicht gewachsen war und es nnmöglich sein konnte.

So ehrenvoll für Dingelstedt die Berufung zum neuen Amte auch sein mochte, der Abschied von der Oper musste ihn dennoch schmerzlich berühren. Aus den Ruinen ihres Ergiebt Verfalls hatte er diese mühselig aufgebaut, mit den bescheidsten Mitteln aufs Reichlichste ausgestattet und nun er endlich auf dem Punkte angelangt war, wo er die Früchte seiner Thätigkeit in der Entfaltung eines künstlerischen Wirkens zu pflücken hoffte, musste er seine Schöpfung dem glücklichen Nachfolger überlassen. Dingelstedt hatte mit der Einführung der »Armida« von Gluck in das Repertoire das Ziel seiner Strebungen angedeutet, er beabsichtigte das Interesse des Publikums allmälig auf die Meisterwerke Gluck's hinzulenken und überhaupt die classische Oper mit der Zeit in den Vordergrund des Repertoires zu stellen, wie es der künstlerische Charakter eines Opern-Institutes verlangt; das classische Kunstwerk im Grossen und Ganzen sollte die eigentliche Basis des Repertoires bilden bei aller gebührenden Würdigung der Producte der modernen Kunst und der Bedürfnisse des Publikums. Die Aufführung der »Armida« war in der That ein kühnes Unternehmen, denn diese Oper ist dem hiesigen Geschmacke entfremdeter als irgend ein anderes von den bekannten Gebilden Gluck's, und der unerwartete Erfolg, den sie hatte, spricht für den Blick Dingelstedt's; er würde schon bei der ersten Vorstellung entschiedender gewesen sein, hätte Dingelstedt nicht den Missgriff begangen, die Titelrolle durch Frau Wilt, der es an dramatischer Gestaltungskraft gebricht, statt durch Frau Dustmann zu besetzen. Auf die »Armida« sollten in längeren Zwischenpausen »Alceste«, »Orpheus« und »Iphigenia in Tauris« folgen. Die Vorführungen Gluck'scher Opern, natürlich in genessenen Zeiträumen, werden ohnehin schon durch das Kunstwerk Wagner's, welches mit Recht heutigen Tages im Vordergrunde steht, zum Bedürfnisse gemacht und der anfrichtige Wagner-Verehrer muss ihnen ebenso das Wort reden, wie der Freund von der classischen Musik; denn in der Schule des Gluck'schen Stiles vornehmlich gewinnt der Sänger die Kraft und Reinheit des dramatischen Ausdruckes, überhaupt gerade die Eigenschaften, die Wagner zu Gunsten des Effects seiner Werke vom Gesangskünstler verlangt. Der Plan Dingelstedt's war mithin für die neueste Kunstrichtung schon von praktischer Bedeutung, im Weiteren aber derselben Kunstgesinnung entströmt, aus welcher heraus einst Goethe in seinem Berichte über das Weimarsche Theater das richtige und nicht genug beachtenswerthe Wort sprach: »Man kann dem Publikum keine grössere Achtung bezeugen, als indem man es nicht als Pöbel behandelt.«

Herbeck übernahm die Oper in bester Ausrüstung; er fand ein reichlich ausgestattetes Repertoire vor, auf dessen Grundlage sich leicht und ohne enormen Kostenaufwand weiterbauen liess, einen nicht nur musikalisch, sondern auch in der Action wohlgeschulten Chor. Das Personal erwies sich vorderhand zahlreich genug, um ohne fremde Beihilfe das Repertoire abwechslungsreicher und fruchtbarer zu gestalten. Der Bass war durch die Herren Kraus und Habiswetz, der Tenor durch die Herren Labatt, Müller und für zweite Partien Herrn Pirk ergänzt und aufgefrischt worden. Man hatte das Engagement des Herrn Labatt mit dem hohen Gehalte eines ersten Heldentenors Dingelstedt mannigfach verdacht. Herr Labatt war im Jahre 1868 als Gast bei uns aufgetreten, seine starke, vollttönige Stimme hatte einen günstigen Eindruck gemacht, seine derbe Gesangsweise, sein gespreiztes Wesen in der Action, der fremdartige Accent in der Sprache konnten dagegen nicht wohlthuend anmuthen. Mittlerweile hat indessen der genannte Sänger durch seinen eisernen Fleiss sehr erfreuliche Fortschritte gemacht, er besitzt überdies die kostbare Eigenschaft, dass seine Brust gepanzert gegen die grössten Anstrengungen des Dienstes scheint, und ihm vornehmlich verdankt es die gegenwärtige Direction, dass sie vor den Ferien manchmal der Verlegenheit überhoben wurde, das Theater zu schliessen oder das Publikum mit einer gleichgiltigen Ballettvorstellung abzuspeisen. Im Damenpersonal bot Fräul. Ehnn, welche Fräul. Carina ersetzte, eine willkommene Zugkraft, Frau Wilt, die früher nur die Elvira im »Don Juan« und die Norma im ewigen Einerlei gesungen, hatte Dingelstedt fast in das Repertoire eingeführt, und in Fräul. Hauck zugleich eine liebenswürdige Soubrette der Oper geschenkt; Frau Materna endlich war trotz ihrer vielen Mängel immerhin eine sehr verwendbare Kraft. Fräul. Boschetti dagegen, ebenfalls eine Soubrette, kommt als eine Errungenschaft Herbeck's nicht auf die Rechnung Dingelstedt's, welcher vielmehr mit diesem Zuwachse des Personals durchaus nicht einverstanden war. Fräul. Boschetti hatte als Zerline im »Don Juan« debutirt und durch ihre Stimme und eine gewisse Kunstfertigkeit im Gesang anfangs einen leidlichen Eindruck gemacht. Als wir sie jedoch im »Freischütz« als Aennchen und gar als Urban in den »Hugenotten« zu sehen bekommen, schwanden alle Illusionen, die Kunst und die Stimme reichten nicht aus, um diese Sängerin als ein geeignetes Mitglied für unsere Bühne anzunehmen. Fräul. Boschetti sollte, dem Vernehmen nach, nur für ein Jahr als Aushilfe engagirt sein, und dem konnte man zustimmen, allein nun das Jahr schon längst verflossen ist und die Sängerin noch immer auf der Oper als eine nur wenig verwendbare Künstlerin wie ein Alp lastet, können wir schlechterdings die Vortheile nicht begreifen, welche die Direction mit dieser Acquisition erlangt hat, oder zu erlangen beabsichtigte. Die einzige Frucht derselben, die wir zu erkennen vermögen, besteht darin, dass Fräul. Tellheim, eine seit längerer Zeit an unserer Oper wirksame Kraft, welche zwar als Sängerin weniger bedeutend war, aber dafür ein schönes Spieltalent für graziöse Soubrettenrollen in die Wage legen konnte, jener Acquisition das Feld räumen musste, damit das statische Gleichgewicht der Soubretten gegenüber den anderen Fächern wiederhergestellt werden konnte.

Herbeck hatte also bei seinem Amtsantritte nur aus dem vollen Eimer zu schöpfen. Allein ein gewichtiger Uebelstand machte sich ihm schon jetzt fühlbar. Mit Dingelstedt's Austritt hatte die Oper auch ihren Dramaturgen verloren, und wer sollte auf diesem wichtigen Felde dem früheren musikalischen Beirath und nunmehrigen Director zustehlend zur Hand gehen? Der Inspicient Herr Steiner war nicht fähig, die Lücken auszufüllen, überhaupt die Aufgaben eines Regisseurs zu lösen, noch weniger aber der artistische Ober-Inspector Herr Richard Lewy; denn man kann lange Jahre hindurch im Orchester Horn geblasen haben, kann, wie er, ein Meister auf seinem Instrument sein und dennoch ein Stümper in der Kunst der artistischen Regie sein Leben hindurch bleiben. Die Zurichtung des »Robert« hatte uns aber sattsam überzeugt, was in Zukunft zu erwarten stand, wenn nicht für einen gebildeten Fachmann als Ersatz Dingelstedt's Sorge getragen wurde. Doch auch andere, und zwar sehr grosse und aussergewöhnliche Schwierigkeiten traten Herbeck gleich anfangs hemmend in den Weg; lange und erhebliche Krankheitsfälle erster Mitglieder belasteten das Repertoire und bereiteten fortwährende Störungen, und wir müssen die grosse Thätigkeit und Rührigkeit anerkennen, mit welcher der neue Director diesen Missständen zu begegnen suchte. War nun auch unter solchen Umständen das Aufstellen und Einhalten eines festen Systems, wenn nicht unmöglich, jedoch überaus schwer, so hätte man doch in den Unternehmungen, dem Uebel zu steuern, irgend eine Andeutung eines solchen erwarten können; allein diese liess sich gänzlich vermissen, die angewendeten Noth- und Hilfsmittel waren meist ungenügend, zum Theil sogar verwerflich und zeigten von Mangel an Sachkenntniss. Herbeck nahm seine Zuflucht zu

Digitized by Google

dem Gastspiele; dass er bei der Erkrankung der Herren Müller und Walter Herrn Gunz aus Hannover als Gast herbeizog, konnte als ein Act der Nothwendigkeit entschuldigt werden, aber dem Publikum wurde dadurch keine Freude bereitet. Noch weniger Dank wusste es dem Director für das Gastspiel des Fräulein Sessi, das obnehin ganz unmotivirt war; Fräulein Sessi trat freilich mit dem Aplomb einer berühmten Künstlerin hier auf und machte schon bei ihrer ersten Leistung den Effect einer höchst dürftigen künstlerischen Kraft. Ueberhaupt verrieth die neue Direction ihre ungeübte Hand in der rücksichtslosen Verwendung jenes Mittels. Gastspiele haben, mit Ausnahme besonderer Fälle, nur Sinn, wenn es sich um eine Erweiterung oder Ergänzung des Personals handelt, sie sind ein nothwendiges Uebel und sollten nur als ein solches betrachtet werden; denn sie lenken das Interesse von den eigentlichen Aufgaben der Bühne ab und machen diese selbst zum Tummelplatze der fremden Kritik.

Wir haben einen ähnlichen Fehler an Dingelstedt am Anfang seiner Directionsthätigkeit gerügt, allein damals konnten ihm die Umstände zur Entschuldigung dienen, Umstände, die jetzt glücklicherweise beseitigt waren. Wir lassen es gelten und machen es sogar der Direction zur Pflicht, hervorragende und hier noch unbekannte Künstler-Persönlichkeiten von Zeit zu Zeit uns vorzuführen, wie Dingelstedt mit Niemann und Sontheim gethan, und in dieser Beziehung wollen wir uns auch gern Herbeck für Herrn Hill und Frsul. Zimmermann zum Dank verpflichtet bekennen, obwohl diese Persönlichkeiten ihren Ruf erst auf der hiesigen Bühne begründet haben. Allein nachdem diese Pflicht erfüllt worden, sollte die Wiederholung des Besuches eher vermieden als unterstützt werden. Was für einen Zweck jedoch konnte das letzte Gastspiel des Herrn Sontheim haben, der ohnehin längst den Reiz der Neuheit für uns verloren hat, gar nicht zu gedenken der Ellinger, Singer, Löffler, Grays a. A. m., welche Gäste zum Theil nicht einmal den billigsten Anforderungen genügen konnten? Wäre es nicht erspriesslicher gewesen, sich die heimischen, wie Frau Wilt, die Herren Walter, Beck, v. Bignio, Schmid durch Ablösung ihren Urlaubs zu erhalten, welche drei, vier oder fünf Monate feiern, oder auswärts Geld und Lorbeern einernten, während die stetige und regelmässige Erweiterung des Repertoires in Stocken geräth und bewährte Zugopern so lange liegen bleiben müssen, dass sie eine vollständige Einstudirung erforderlich machen? Und thatsächlich ist das Repertoire grösstentheils in Folge dieser Praxis zu kurz gekommen, denn Herbeck bereicherte es in den 6½ Monaten seiner Direction nur um vier neu scenirte Opern: »Postillon«, »Rigoletto«, »Fliegenden Holländer«, »Schwarzen Domino« und um eine Novität, »Rienzi«, während Dingelstedt im gleichen Zeitraume vom 1. Januar bis 15. Juli 1870 elf Stücke, acht Opern, darunter als Novität »Die Meistersingern und drei Ballette gebracht hatte.

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **Berlin.** [Singakademie.] Die Ferien der Singakademie sind nun vorüber; doch ist ihr Director, der Professor Grell, welcher in diesem Sommer oft leidend ist, noch nicht von seiner Erholungsreise zurückgekehrt. Am Dienstag fand die erste ziemlich schwach besuchte Versammlung unter Leitung des zweiten Dirigenten, Herrn Musikdirectors M. Blumner statt. Ueber die Abonnements-Concerte des nächsten Winters ist noch nichts festgestellt. Man rechnet unter den Mitgliedern des Vereines aber mit Sicherheit darauf, dass in diesem Jahre endlich einmal Händel's Athalia, eine der grossartigsten und schönsten Werke des Meisters an die Reihe kommen wird, dessen Aufführung bisher immer unterblieben ist, weil es schwierig war, die drei Sopranpartien (Athalia, Josabeth und Joas) gut zu besetzen. Für den nächsten Winter sollen jedoch die ausreichenden Kräfte vorhanden sein.

* **Berlin.** Die neue Opernsaison begann am Freitag den 18. d. M. mit der Aufführung von Mozart's »Zauberflöte«. Die Aufführung liess viel zu wünschen übrig, da die Hauptkräfte noch nicht aus ihren Ferien zurückgekehrt sind. Dass die Saison mit einer classischen Oper begann, möge ein glückliche Vorbedeutung gelten, die für die Folge hoffentlich ein vorwiegend classisches Repertoire verheisse.

* **Halle,** 10. Aug. Der Hessler'sche Gesangverein gab am 7. Aug. ein Concert in der Marktkirche. Die Zusammenstellung des Programmes bewies, dass Herr Hessler (eben so wie Herr Riedel in Leipzig) von seiner ursprünglichen Richtung (Pflege der älteren Kirchenmusik) abgekommen ist. Das Programm begann mit 1. Fantasie und Fuge für Orgel von *Wilh. Friedem. Bach*, vorgetragen von Herrn Organist Meinhardt in Halle; 2. »Alta trinita beata«, Chor aus dem 15. Jahrhundert; 3. Missa brevis von *Andr. Gabrieli*; 4. Duett für Sopran und Alt von *Gio. Clari*; 5. Zwei geistliche Melodien für Tenor und Alt von *Joh. Wolfg. Franck*; 6. Improperia (für zwei Chöre) von *Palestrina*; 7. »Crucifixus« (achtstimmig) von *Lotti*; 8. Psalm 8 (achtstimmig) von *Mendelssohn*; 9. Doppelquartett aus »Elias« von *Mendelssohn* und zum Schlusse zwei Compositionen von *Franz Liest* (aus gefälliger Rücksicht, durch die Liebenswürdigkeit des Componisten dazu bewogen) »Ave Maria« und »Pater noster«. Das Concert machte diesmal im Ganzen einen sehr schlechten Eindruck; einzelne Vorträge vermochten vollständig durch die bedeutenden Intonationsschwankungen. Auch scheint Herr Hessler in den Geist der alten Kirchen-Compositionen, wie z. B. Lotti's und Palestrina's, gar nicht eingedrungen zu sein; denn die Wiedergabe liess eine durchaus falsche Auffassung erkennen.

* [Von einer Gesangsprüfung.] Eine äusserst ergötzliche Geschichte eines tragikomischen Intermezzos brachte der Local-Anzeiger der »Presse« vom 3. Aug., die wir uns nicht nehmen lassen erweitig uns zugekommenen Andeutungen wiedergebeu. — Dumpfe Schwüle lag über dem kleinen Musikvereinssaale des Conservatoriums. Ein langer, etwas leidenschaftlicher, aber sonst liebenswürdiger Italiener hielt in Gegenwart vieler Leute, darunter als Lehrer (Professores!) und die Direction der Anstalt, die Prüfung seiner Schüler ab. Am grünen Tisch schwitzte die Jury canulischen Schweiss, und die Zöglinge der Gesangsschule rangen nach Athem, um ihre schönsten und reinsten Töne den gestrengen Richtern ins »Gicksen« zu präsentiren. Die Prüfung beginnt und vor trat ein Jüngling aus dem Stamme Juda, von Gott begnadet mit Wohlsinn, so aus der Kehle steigt und des Herz der Hörer ergnickt. Und der Jüngling fand Gnade vor den Ohren der Richter, als er lächelnd seinem Gesange zunickten. Und der Meister des Jünglings tauchte, so weit es seine deutsche Sprachkenntnisse zuliess, gefällige Rede mit den Richtern ob des Jünglings schöner Stimme, die er immer und immer mit den ehrlichen Worten: »Aber et schöne Stimmee prieo. Und die Richter stimmten ihm zu, bis auf Einen aber ihnen der wohl kein Meister aber ein Verschleisser der edlen Sangeskunst ist, um nicht aus der Art zu rathen, da seine Vater schon, als noch der Tempel Salamonis in seiner Herrlichkeit prangte, die Musik zu den Psalmen besorgten und der, wie es den Bewohnern des Libanon-Comitats oft eigen, sich gern wichtig (spatzig) machte. Und dieser Eine goss Wermuth auf die Freude des Meisters, der die »schöne Stimmee des Jünglinge lobte, nicht, dass ihm die vielgerühmte »Stimmee nicht gefiel, ihm missfiel die Nase und die »Mimik« des Geprüften. Und so sprach er immer nur: »Aber die Mimik«, und verzog sein Gesicht, sowie er es vom Jüngling aus Juda gesehen. Und darob ergrimmte der Meister, der nun mit Donnerstimme »et schöne Stimmee rief und darauf schrie der Strenge so laut als er gross ist: »Aber die Mimik«. Und de vorior der Meister die Ruhe seiner Seele und titulirte den Widerspenstigen mit seinem Stammbaum, dem er des Thier beilegt, das den Vorderen dieses Stammbaumes als unrein von Moses und den Propheten verboten ward. Und da lohte in Beiden die Flamme des Zornes auf und der lange Südländer beschwkte den kleinsu mit dem, was die Heilige Schrift auch der rechten Backe zuspricht, wenn auf der linken kein Platz mehr ist; zu diesem Tragischen kam noch das Komische, dass der kleine sich aus Liebenkräften wehrte, dem Bannungen des erhaltene Geschenk mit Gleichem zu vergelten, aber trotz aller Anstrengungen nur die leere Luft traf. Und über diesem Streite sprangen die Richter alle auf und luden die Beiden in einträglichen Worten ein, sich — draussen miteinander zu versöhnen. Und die Prüfung war zu Ende, und der Jüngling aus Juda litt doch keinen Schaden, denn die Richter waren gerecht, hörten auf die Stimme und sahen nicht auf die Mimik und gaben ihm den Preis; der Südländer aber gab seine Demission aus persönlichen Rücksichten. So einfach diese Geschichte ist, so steckt doch hinter derselben ein tieferer Sinn und lässt uns einen Einblick werden in öffentliche Prüfungen thun, der keineswegs erfreulich ist.

Digitized by Google

ANZEIGER.

[135] Verlag von
J. Rieter-Biedermann
in Leipzig und Winterthur.

Ave Maria und **Winzerchor**
aus der unvollendeten Oper:
„Loreley“
von
Felix Mendelssohn Bartholdy.
Für Pianoforte übertragen
von
Alfred Jaell.
Op. 139.
Pr. 20 Ngr.

[136] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.
Portrait
von
Ludwig van Beethoven
in Kupfer gestochen von *G. Gonsenbach*. Gross Royal-Format. Preis 22½ Ngr.
Dieses Portrait entstand durch Ueberarbeitung der besten früheren Vorlagen, unter besonderer Benutzung der bei Lebzeiten des Meisters abgenommenen Gesichtsmaske; es sei hierdurch aller Verehrern des grossen Meisters bestens empfohlen.

[137] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.
Drei
CLAVIERSTÜCKE
von
Franz Schubert.
Nr. 1. 2. 3 à 20 Ngr.

[138] Verlag von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur.

Ferdinand Hiller's Werke.

Op. 79. **Christnacht.** Cantate von Aug. v. Platen für Solostimmen und Chor mit Begleitung des Pianoforte. Für Orchester instrumentirt von Eugen Pelzold. Partitur 2 Thlr. 15 Ngr. Clavier-Auszug 1 Thlr. (1½) Ngr. Orchesterstimmen 2 Thlr. 15 Ngr. Solo-Singstimmen 7½ Ngr. Chorstimmen 1 Thlr.

Op. 85. **Vier Gesänge** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Herrn C. Niemann gewidmet.) 1 Thlr.
- Nr. 1. Abendsegen: »O liebte Gluth! o goldner Strahl!« von H. Steinbeuer.
- 2. Liebchens Bild: »Mag da draussen Schnee sich thürmen,« von H. Heine.
- 3. Dolce far niente: »Tiefe Ruhe in den Bäumen«, von H. Steinbeuer.
- 4. »Wenn der Frühling kommt«, von C. Siebel.

Op. 94. **Acht Gesänge** für drei weibliche Stimmen mit Clavierbegleitung. (Den Sängerinnen auf Montebello in Dankbarkeit zugeeignet.) Partitur und Stimmen. Heft I. II. à 1 Thlr. 20 Ngr. Stimmen einzeln à 5 Ngr.

Heft I.
- Nr. 1. Sonntags-Abend: »Die Erde, von der Fülle des Frühlings ganz berauscht«, von L. Dreves.
- 2. Eine: »Lieb Eine war zur Herbstzeit das schönste Mädchen am See«, von L. Dreves.
- 3. Vigilie: »Wie sacht, o Nacht, brichst du herein«, von L. Dreves.
- 4. Frühlingswerben: »Weich ein Frühlingsrufen geht durch's ganze Land«, von Dilia Helena.

Heft II.
- Nr. 5. Nachlilied: »Nun, da mild der Tag geschieden«, von Wilh. Fischer.
- 6. »Lüftchen, das den Hain umsäuselt«, von Dilia Helena.
- 7. »Viel tausend Blümlein auf der Aue«, von A. Niemann.
- 8. Volkslied: »Wenn ich ein kleines Waldvöglein wär'«.

Op. 103. **Palmsonntagmorgen.** Gedicht von E. Geibel, für eine Sopranstimme und weiblichen Chor mit Orchesterbegleitung. (Dem Dichter zugeeignet.) Partitur 1 Thlr. 20 Ngr. Clavier-Auszug und Singstimmen 1 Thlr. (1½) Ngr Orchesterstimmen 2 Thlr. Chorstimmen einzeln à 2½ Ngr.

Op. 106. **Operette ohne Text** für Pianoforte zu vier Händen. (Ihrer königlichen Hoheit der Frau Erbprinzessin zu Hohenzollern zugeeignet.) 1 Thlr.

Op. 110. **Phantasie** für Pianoforte. 1 Thlr. 5 Ngr.

Op. 119. **Der 98. Psalm** (Der Herr ist König und herrlich geschmückt) für Männerchor und Orchester. Clavier-Auszug 2 Thlr. Chorstimmen einzeln à 10 Ngr.
(*NB.* Partitur und Orchesterstimmen sind in Abschrift zu beziehen.)

Op. 117. **Hiller-Album.** Leichte Lieder und Tänze für das Pianoforte componirt und der musikalischen Jugend gewidmet. 3½ Thlr.

Op. 123. **Acht Gesänge** für drei weibliche Stimmen mit Clavierbegleitung. (Herrn Director Jul. Stern in Berlin gewidmet.) Partitur und Stimmen. Heft I. II. à 1 Thlr. 20 Ngr. Stimmen einzeln à 5 Ngr.

Heft I.
- Nr. 1. Herbsttage: »Verkühlet ist des Sommers Brand«, von L. Isleib.
- 2. Viele Grüsse: »Ich sende zu dir hin so viele Grüsse«, von P. Heyse.
- 3. Frühlingsgeläut: »Schneeglöckchen, Schneeglöckchen«, von P. J. Immergrün.
- 4. Gefangen: »Vöglein, will mir doch vor Weh«, von P. J. Immergrün.

Heft II.
- Nr. 5. Die Kapelle: »Unter schattigen Bäumen steht eine freundliche Kapelle«, von Jul. Sturm.
- 6. Frau Kukuk: »Der Kukuk hat ein einzig Lied«, von Jul. Sturm.
- 7. Volkslied: »Hier ist die Stelle, hier ist der Platz«, von P. J. Immergrün.
- 8. Mailied: »Eine Lerche hoch in der klaren Luft«, von W. Fischer.

Op. 124. **Thema und Variationen** f. Pfte. zu 4 Hdn. 1 Thlr. 5 Ngr.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Marienstrasse 18.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliches Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 6. September 1871. Nr. 36. VI. Jahrgang.

Inhalt: Ueber G. Meyerbeer's Leben und Opern (Fortsetzung). — Briefe von Kirnberger an Forkel (Fortsetzung, Brief III.). — Anzeigen und Beurtheilungen (Schriften über Musik [Zur Beethovenliteratur]). — Berichte, Nachrichten und Bemerkungen. — Vermischte literarische Mittheilungen. — Anzeiger.

Ueber G. Meyerbeer's Leben und Opern.

(Fortsetzung.)

Meyerbeer hätte sich mit seinen Triumphen als Pianist trösten können, denn er rivalisirte in den Concerten zu Wien mit dem classischen und brillanten Hummel, allein das war nicht das Gebiet, auf dem er Beifall anstrebte. In sich gekehrt, gereizt, wies er selbst seine Freunde zurück. Weber betrübte sich, zu vernehmen, dass er mit der kaum gegründeten Gesellschaft der Harmoniker in Zwist gerathen war. In der That kommt nichts der Entmuthigung einer 21jährigen Seele gleich als höchstens deren Leichtigkeit, sich wieder aufzurichten und zu Extremen überzuspringen. Salieri erwähnte eines Tages gegen Meyerbeer, dass Italien das einzige Land sei, wo er alle Fibern des menschlichen Herzens in Bewegung zu setzen lernen würde. Dieses Wort war ihm ein Lichtstrahl. War es denn nicht unter jenem bezaubernden Klima, wo Händel das Gewaltige der Chormassen erkannt, wo Gluck seine edle Gesangssprache gelernt, wo Hasse den reinen Hauch geathmet hatte, der bereits auf Mozart hinweist; wo seinerzeit Mozart sich an dem Borne der Grazie und Schönheit berauschte? War es nicht ein Abglanz von Italien übermittelt durch den alten Porpora, der die strahlende Lebendigkeit Haydn's mit Melodie erfüllte? Unabhängig und zweifelnd gewerden sagte Meyerbeer Deutschland Lebewohl, während Weber arm und in seiner Ueberzeugung verharrend an der Scholle des Vaterlandes gefesselt blieb. Die beiden Freunde trennten sich, mit ihnen ihre Geschicke. Der eine versuchte sich in allen Schulen, eroberungslustig, sich seinen eigenen Stil schaffend, stets bereit sich umzuwandeln, und aus jeder Umwandlung grösser hervorgehend; der andere um seiner deutschen Muse treu den Kampf fortzusetzen, nach einer Quelle zu suchen, die ihm abhanden gekommen war, und endlich fünf Jahre vor seinem Tode neue Fermen, die köstlichsten Melodien und eine ergreifende Poesie in dem phantastischen Reiche der Dämonen und Feen zu entdecken.

Als Meyerbeer sich in Italien niederliess, hatte er geringe Achtung für dessen Schule. Weber hatte ihn sie verabscheuen gelehrt. Welche Ueberraschung war es ihm desshalb, als er in Venedig zum ersten Male Rossini's »Tankred« hörte? Er war geblendet von jener Musik, in der Leben, Jugend und Liebe pulsirten, und von jenem Melodienflusse der vom Himmel zu kommen schien. Die weiteren Schlag auf Schlag erscheinenden Meisterwerke offenbarten ihm vollends jenen bezaubernden Genius, den die Versehung Italien zum Troste für seine Knechtschaft sandte. Ergriffen von dessen Grazie ergab sich Meyerbeer ganz und gar Rossini. Er wurde sein Schüler, sein Nachahmer, sein Schatten; ja er wurde mit einer Geschmeidigkeit, deren ein Deutscher nicht fähig schien, Italiener. Bei ihrem häufigen Zusammentreffen ermuthigte ihn Rossini Opern zu schreiben. Meyerbeer gedachte seiner Niederlagen; er antwortete, dass er nur ein armseliger Clavierspieler sei, allein er verdoppelte seine Bemühungen, bis sein musikalisches Denken nur Weichheit und Lust athmete.

Er betrat die Bühne im Jahre 1818 und wählte mit kluger Erwägung Padua zu seinen ersten Versuchen. Abbé Vogler hatte in Padua von dem berühmten Valotti Unterricht empfangen. Nicht vergeblich berief sich Meyerbeer auf diese Erinnerung: seine Oper »Bemilda e Costenza« wurde beifällig angehört. Nachdem dieses Beispiel gegeben war, folgten die anderen Städte nach. Turin applaudirte »Semiramide ricognosciuta«; Venedig »Emma di Roxburgo«; Kailand »Margarita d'Anjeus und »L'esule di Granada«; Venedig neuerdings »Il Crociato«. Jedes Jahr von 1818 bis 1824 bezeichnete die Erscheinung eines Werkes, da Meyerbeer, später so bedenklich gegen sich selbst, damals von den Italienern auch die Leichtfertigkeit und Fruchtbarkeit sich angeeignet hatte.

Sein Erfolg drang über die Alpen. Dresden, Wien, die schon an die italienische Musik gewöhnten Städte des mittäglichen Deutschlands verlangten nach ansiehenden Neuigkaiten. Nicht so war es in Berlin. Vergebens versuchte Meyerbeer dort im Jahre 1824 eine Oper unter dem Titel: »Das Brandenburger-Thor« zur Aufführung zu bringen. Ein Brief von Weber, datirt vom 27. Januar, sucht diese Kälte des deutschen Nordens gegen den, welchen man als Ueberläufer ansehen musste, zu erklären: »Emma di Roxburgo wurde enthusiastisch aufgenommen, denn in Dresden ist Jeder Italiener. Ich zweifle ob es auch in Berlin se sein wird. Das Herz blutet mir, einen deutschen »Künstler zu sehen, der mit solcher Schöpfungskraft ausgestattet der Gunst des grossen Haufens wegen sich zur »Nachahmung herabwürdigt. Unser Dresdener Publikum leidet am Rossini-Fieber und Meyerbeer hat dieser wi»dernatürlichen Mode Weihrauch gestreut.«

Diese Ausdrücke sind stark und erregen heute ein Lächeln: allein Weber war im Feuer seines Schaffens, an

Digitized by Google

der Beendigung des »Freischütz«, er kämpfte gegen das Eindringen des italienischen Stils, insbesondere aber gedachte er der Hoffnungen, die er auf Meyerbeer gebaut hatte. Indessen hat die Indignation des Künstlers nicht das Herz des Freundes verschlossen. Je mehr sein Zorn mit Schmerz gepaart war, desto leichter war er zu entwaffnen; es genügte, dass Meyerbeer erschien oder ein Versprechen gab. Im Monat October desselben Jahres schrieb Weber: »Letzten Freitag wurde mir die Freude zu Theil, Meyerbeer einen ganzen Tag lang bei mir zu haben. Es war fürwahr ein beglückter Tag, eine Erinnerung an die gute Zeit. Meyerbeer geht nach Venedig um seinen Crociato in Scene zu setzen. Vor Ablauf des Jahres wird er nach Berlin zurückkehren, wo er dann vielleicht eine deutsche Oper schreibt. Gott gebe es! Ich habe ihm viel in's Gewissen geredet.«

Edler und guter Weber, bei dir war die Zuneigung eben so unveränderlich wie der Glaube an deine Kunst. Niemals hörte er auf Meyerbeer zugleich zu verurtheilen und zu lieben. Bei seinem Tode im Jahre 1826 war es Meyerbeer, dem er seine Oper: »Die dritte Pinte« vermachte, um sie zu vollenden, ein Wunsch, der jedoch eben so wenig als die übrigen erhört werden sollte. Möglich, dass damit der Schöpfer des »Oberon« dem des »Crociato« eine harmlose Falle zu stellen beabsichtigte. Vielleicht heffte er ihn dadurch zum nationalen Stil zurückzuführen, indem er glaubte, dass er einmal unter dessen Zauber stehend sich ihm nicht mehr würde entziehen können.

Meyerbeer war demnach entgegengesetzten Strömungen unterworfen: wie um den Helden seiner ersten französischen Oper stritten sich um ihn zwei Genien. Allein er war unterjocht von Rossini's Macht, von seiner breiten Zeichnung, seiner grossen theatralischen Ferm, seinem melodischen Ausdrucke, von seiner bewunderungswürdigen Behandlung des menschlichen Instrumentes. Wie konnte wohl der Sieg zweifelhaft sein, nachdem Rossini seinen Schützling nach Paris berief und ihm von allen Erfolgen den beneidenswerthesten anbot? Im Jahre 1825 zum Directer der italienischen Oper ernannt, wählte Rossini anstatt der Aufführung eines seiner Werke den »Crociato«, studirte ihn ein und rief Meyerbeer erst drei Tage vor der Aufführung nach Paris. Zugleich Diplomat, ersparte Rossini dadurch dem Componisten das Unleidliche der Proben und gewisse Schwierigkeiten, welche unüberwindlich machen zu können er den Ruf besass. — Der »Crociato« gefiel dem französischen Publikum. Eine charaktervelle Introductien, ein mit Recht gepriesenes Duo und ein Quatuor, ein noch jetzt berühmter Chor heben sich von einem melodiösen verständig angelegten, von eleganten Harmonieen erfüllten Grunde ab. Zwar fehlt noch die Originalität; doch kündigt sich schon die Natur des Künstlers durch ein kräftiges Leben, das erste Zeichen der Reife an. Meyerbeer liebte es nicht, wenn man ihm später von dem sprach, was er selbst die Gymnastik seiner Jugend nannte, von dieser erspriesslichen Uebung, welche Andere als einen zurückgelegten Siegeslauf dargestellt haben würden. Meyerbeer erblickte darin nur ein Vorspiel; er zog es vor, die Kraft, die er so beharrlich entwickelt hatte, besser zu verwerthen; er erkannte, dass man um Meister zu sein ver Allem nicht mehr Nachahmer sein dürfe. Er hörte auf zu schaffen, er sammelte sich und studirte diejenige französische Gesellschaft, in deren Herz ihn sein bisheriger Erfolg ehne Mühe hineinführte. Er lebte mit seinen berühmten Zeitgenossen; beobachtete, hörte zu, redete wenig, widersprach niemals, und liess wissbegierig und discret, schlau und gesammelt, leidenschaftlich und ausdauernd zugleich Nichts unbeachtet. Weder seine Heirath, noch der Verlust zweier Kinder, die erste Anmeldung des Schmerzes in seinem stets glücklichen Leben sogen ihn von der stillen, wohlüberdachten Arbeit ab, die seine dritte Umgestaltung verbereitete.

Die eklektische Stadt Paris fand Geschmack an allen Kunstgattungen ehne Unterschied, wenn sie nur mit Talent gehandhabt waren; man hatte sich dort sowehl für Gluck als für Piccini begeistert, so auch nach der Reihe Rossini und Weber Beifall gezollt. Der ausnehmende Erfolg dieser seiner Freunde belehrte Meyerbeer über das Maass dessen, was er wagen durfte. Er kennte sich ungestraft an die deutschen Vorbilder und die italienischen Meister anlehnen. Allein um Deutschlands gelehrte Tiefe mit der Melodie der italienischen Schule zu vermählen, bedurfte es eines überlegenen Geschmackes, den sich Frankreich, wie man sagt, vorbehalten hat. Meyerbeer trachtete daher sich zum Franzosen umzubilden, indem er sich den Gesetzen unterwarf, die so manchen Fremden über sich empergehoben haben, sobald er für die Pariser Oper schrieb. Sechs Jahre hindurch studirte er die Bereicherung des Stils, die Reinheit der Linien, deren Klarheit, das Geheimniss der Proportionen, die Einheit der Gesammtwirkung und Durchgeistigung des Details, die Correctheit des Recitativs, die fortwährende Einwirkung der musikalischen Memente des Dramas, den Ausdruck des allenthalben Schicklichen; seine Assimilationsgabe war so stark, dass von nun an sein Talent die französische Ferm annahm und diese Form alle übrigen beherrschte. Zu gleicher Zeit nahm Meyerbeer die wunderbare Rührigkeit wahr, welche der Friede, die Freiheit, die ausbrechenden literarischen Kämpfe in den Geistern hervorriefen. Er bemerkte, dass die Geschichte mit besonderer Vorliebe studirt wurde. Nach einer Revolution, welche die alte Welt umgestürzt hatte, war es unserer Nation Bedürfniss, unter den Ruinen nach Stoff, Belehrung und Anregung zu suchen. Während die historische Wissenschaft durch unsere grossen Geister begründet wurde, bemühten sich die Mehrzahl der Schriftsteller, selbst die Romantiker, die Vergangenheit wieder ins Leben zu rufen, die Sitten, Feste und Costüme jedes Zeitalters zu schildern und jede Persönlichkeit mit ihrer eigenthümlichen Physiognemie vorzuführen. Man forschte in den Archiven, in Klöstern und Grübern; man beschrieb auf das Genaueste die zerfallenen Schlösser und die alten Kathedralen; man strebte um jeden Preis nach der »Localfarbe«. Alle jene Kunstwerke wurden mit Verliebe aufgenommen, welche in einen geschichtlichen Rahmen eingeschlossen waren.

Nachdem Meyerbeer in Deutschland die romantische Bewegung entstehen gesehen, begriff er sefert, dass die Geschichte und die Sage der erschöpften Kunst neue Nahrung gewähren konnten. Die Musik begann einen Wettkampf mit der Dichtkunst und der Malerei, und mit der geschichtlichen Wahrscheinlichkeit übereinstimmende Empfindungen hervorzurufen, die bestimmten Jahrhunderten eigenthümlichen Leidenschaften auszudrücken und jeden Charakter durch die Charakteristik seines Gesanges zu schildern. Das Mittelalter und das sechzehnte Jahrhundert mussten besonders ansiehen; sie waren dem Publikum verzugsweise neu. Dort herrschten die drei Drama se günstige Machtfülle und Pracht, die sich dem Glanze der Bühne anschmiegen, glühender Hass und erbitterte Religionskriege. Die Sucht nach Uebertreibung zeg segar das Verbrechen in diesen Bereich; der Genius des Bösen war überall im Spiele: selbst der Teufel durfte in Person er-

Digitized by Google

scheinen und fünf Acte lang singen. Jedermann weiss, welche Wandlungen die Oper: »Robert der Teufel« erfahren hat. Zuerst für die komische Oper bestimmt, wurde er von La Rochefoucaud zur grossen Oper gezogen. Verschoben in Folge der Revolution im Jahre 1830 nicht ohne Misstrauen aufgeführt*) von dem Director, den er bereichern sollte, kalt empfangen, mit Leidenschaftlichkeit besprochen, gelangte er schliesslich zu vierhundert Aufführungen in Paris. Er wurde in alle Sprachen übersetzt; er machte die Reise durch die ganze Welt und bleibt nach mehr als 40 Jahren des Erfolges noch immer jung, noch immer beifällig aufgenommen. Es ist eine Eigenthümlichkeit origineller Werke, die Geister zu verblüffen, zuweilen sie vorher zu verletzen und dann erst für sich zu gewinnen. »Roberte war eine ganz neue Schöpfung: man musste sich daher an die complicirten Mittel und ungewohnten Formen, die den Stil des Componisten ausmachen, erst gewöhnen. Nachdem dieses Experiment zu Stande gekommen war, wurde Alles hingerissen, denn in diesem eklektischen Stil fand jeder Geschmack seine Rechnung, gleichwie in einem Zauberspiegel jeder das Bild des von ihm geliebten Gegenstandes erblickt. Die Einen rühmten die kräftige und gesättigte Instrumentation, die ununterbrochen interessante Orchesterirung, das gedrungene harmonische Gewebe. Die Anderen waren entzückt überall Melodieen und liebliche Gesänge, ja die viel geschmähten italienischen Weisen zu finden. Wieder Andere lobten das scenische Verständniss, die ausdrucksvolle Kraft der Recitative, die das ganze Werk durchdringende Lebendigkeit und Mannigfaltigkeit; der Glanz, die Aufzüge, Fanfaren misfielen nicht der französischen Bravour. Selbst die populäre Fiber fühlte sich getroffen durch einen Anklang von Volksthümlichkeit, den Meyerbeer nicht verschmäht, ja sogar vielleicht angestrebt hatte und der dazu beitrug, gewisse Melodieen dem Gedächtnisse eines Jeden einzuprägen. »Robert der Teufel« hallte wieder auf den öffentlichen Plätzen wie in den Salons, er erheiterte die Feste der Dorfbewohner wie die Werkstätten in der Stadt; nichts beweist besser, dass sein Schöpfer Franzose geworden war.

*) Zum ersten Male aufgeführt am 22. November 1831.
(Fortsetzung folgt.)

Briefe von Kirnberger an Forkel.

(Mitgetheilt von H. Bellermann.)

(Fortsetzung.)

III.

Vorbemerkung. Ich lasse jetzt einen Brief folgen, dem der Schluss mit dem Datum fehlt; doch scheint er seinem Inhalte nach hier eingeschaltet werden zu müssen. *H. B.*

Hochzuverehrender werthester Freund!

Dero mir höchst angenehme Zuschrift nebst dem Plan, der Punkt, wie Dieselben nach angezeigter Ordnung über die Musik schreiben werden, wie auch die Einrichtung des künftigen Winter-Concerts in Göttingen habe ich richtig erhalten.

Es ist mir besonders erfreulich, dass Sie sich die Geduld gerne nehmen wollen, meine weitschweifigen Briefe lesen zu wollen. Es ist ein Unglück für mich, dass ich mich nicht ins engere ziehen kann; ich wünsche nur, dass Sie mich verstehen mögen.

Ich kann Ihnen nicht genugsam beschreiben, mit welchem Vergnügen ich den Inhalt der Punkte wegen Ihrer systematischen Ordnung gelesen und approbiret habe. Da nun so viele Sachen mit darunter angemerkt worden, worüber noch kein Theoretiker ein Wort erwähnt, so liegt mir selbst viel daran, dass davon viel vortheilhaftiges und nützliches gesagt würde. Dass ein Mensch nicht alles wissen kann, wenigstens in allen Fächern, deren die Musik viele hat, [gleich gross sei, ist wohl unstreitig. Daher wenn mehrere Hand anlegen, so wird, wenn es auch weiter nichts hilft, doch von manchen Stoff zur Ausarbeitung gegeben.

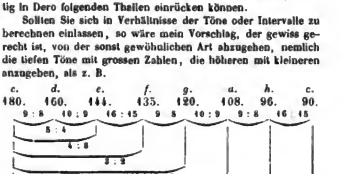
Für meinen Theil erbiete mich alles mögliche nach meinen geringen Kräften hierzu mit beitragen zu helfen. Ich mache also den Anfang mit der Stölzel'schen Abhandlung *Canon perpetuum*, *) welche gewiss allen lehrbegierigen Contrapunktisten angenehm sein wird. Die unter dem Texte beigefügten Noten habe ich durch Uebersetzung der griechischen und lateinischen vorkommenden Wörtern deutsch beigefügt, und zwar auf Ordre meiner Durchlauchtigsten Prinzessin, Welche es für nöthig erachtete. — Auch folgt ein altes Manuscript von einem halben Bogen anbei, welches mir der Herr Hoffmann**) aus Breslau vor kurzem zuschickte. Mit seiner beigefügten Anmerkung bin ich gleicher Meinung. Mechen Sie damit einen Gebrauch nach Dero Gefallen.

In Gottsched's »Ausführliche Redekunst« Seite 343 stehen die meisten dieser Figuren deutsch erklärt, und noch mehrere, die vielleicht auch musikalisch zu nutzen wären. Das Blatt selbst behalten Sie, ich habe es mir zum Spass copirt, um auch darüber nachzudenken.

Ich hoffe, dass Sie meine dritte Abtheilung meines zweiten Theiles über die Kunst des reinen Satzes nun haben werden. In selbigem stehet ein *Kyrie* vom Stölzel, welches der nemliche Canon von dem beigeschickten Unterricht vom Canon ist.

In kurzem will ich Ihnen zwei Abhandlungen von meiner Arbeit überschicken, die, wenn Sie sie für warth halten, künftig in Dero folgenden Theilen einrücken können.

Sollten Sie sich in Verhältnisse der Töne oder Intervalle zu berechnen einlassen, so wäre mein Vorschlag, der gewiss gerecht ist, von der sonst gewöhnlichen Art abzugehen, nemlich die tiefen Töne mit grossen Zahlen, die höheren mit kleineren anzugeben, als z. B.



Diese Art Berechnung gehet nur Orgelmachern an. Praktische Tonkünstler, wie auch theoretische in Betracht zur Ausübung der Kunst muss nach den Schwingungen behandelt werden, so dass, wenn man sagt: *C* schwingt 8mal, so folget, dass dessen Oberoctave *c* 16mal schwingt; und dieses wurde vom hier gewesenen grossen Mathematiker Euler***) von mir sehr gebil-

*) Ueber die Stölzel'sche Abhandlung s. die vorige Nummer.
**) Es ist zweifelhaft, welcher Hoffmann hier gemeint ist. Wahrscheinlich Johann Georg H., der berühmte Ober-Organist an der St. Maria-Magdalenen-Kirche zu Breslau (geboren bei Nimptsch 1700, gestorben zu Breslau 1780), gegen welche Annahme nur das Alter desselben sprechen dürfte. Dieser Hoffmann stand (vergleiche C. J. A. Hoffmann's Tonkünstler Schlesiens, Breslau 1830) in dem Rufe bedeutende theoretische Kenntnisse in der Musik zu besitzen. — Ferner lebte in der Mitte des vorigen Jahrhunderts ebenfalls zu Breslau noch ein anderer Musiker dieses Namens, Michel Hoffmann, von welchem es bei Gerbert (s. Tonkunstlerlex.) heisst: »er wurde am 1784 durch mehrere Sinfonien und andere Instrumentalstücke in Mscr. bekannt.«
***) Der berühmte Mathematikus Leonhard Euler (1707 zu Basel geboren) war von 1741 bis 1766 Professor an der Akademie der

ligt, dass ich von dem gewöhnlichen Schlendrian abginge, welches er auch selbst bei allen Gelegenheiten ebenso gehalten hat.

Da die Logarithmen für die meisten Musiksnten Böhmische Dörfer sind, ohnerachtet sie bei der Musik wenig oder gar keinen Nutzen scheffen, so ist es nach meinem Sinn, auch deutlicher, sich durch bekannte Rechnungsart auszudrücken. Die gleichschwebende Temperatur ist schlechterdings ganz verwerflich, nur in diesem Fall nothwendig zu verstehen, um die Bünde einer Theorbe, Laute oder solcher ähnlicher Instrumente als Psalter, Zither n. s. w. recht zu legen, weil eine Temperatur ausser dieser Art jeder Seite ihr Recht nicht thut. Alle bisher herausgekommenen gleichschwebenden Temperaturen sind doch nicht vollkommen gleichschwebend, werden es auch in Ewigkeit nicht werden.*) Obgleich die grossen Mathematiker Zahlen von 200000 und darüber angenommen haben und dennoch sehr verschiedene Intervalle gleiches Nomens vorbrachten, bei alle dem zufrieden waren, wenn eine grosse Terz gegen die andere um 50000 differirte, welches man doch mit wenigen Zahlen viel genauer haben kann, als z. B. eine grosse Terz 504 : 635, welches bei der Zusammensetzung dreier Terzen gegen die Octave nur um $\frac{4}{1012647\frac{237}{256}}$ zu tief ist.

Wissenschaften zu Berlin, worauf er zum Director der mathematischen Klasse der kaiserl. Akademie zu Petersburg berufen wurde und diesem Rufe folgte.

*) Wenn Kirnberger hier sagt, dass es überhaupt keine vollkommen gleichschwebende Temperatur auch der Theorie nach — (denn in der Praxis ist dieselbe natürlich wie jede andere Temperatur sehr schwer der Berechnung gemäss vollkommen abzustimmen) — geben könne, so ist das ein Irrthum, worüber kein Wort zu verlieren ist. Kirnberger meint hier offenbar, es sei unmöglich, eine gleichschwebende Temperatur durch rationale Verhältnisse (also durch ganze Zahlen) auszudrücken, denn alle Berechnungen derselben, und wenn man sie auch auf sechs, sieben und mehr Stellen berechnet, geben nur annähernd die beabsichtigten Verhältnisse. Um nun bei der Anlegung seiner Temperaturen leuter durch ganze Zahlen auszudrückende Intervalle zu bekommen, vertheilte er den Ueberschuss, den zwölf Quinten von c bis his geben, in ungleichmässiger Weise auf dieselben, so dass einzelne vollkommen rein blieben, andere dafür aber desto unreiner wurden, und hierbei ging er sogar so weit, die durch vier Quinten z. B. c–g, g–d, d–a, a–e erzielte grosse Terz 84 : 64 als dem Ohre erträglich anzupreisen. Mit Recht sagt daher Chi e di (Aktustik S. 85, Entdeckungen über die Theorie der Klänge S. 67), dass Kirnberger'schen Temperaturen ganz notwendig seien und für gesunde Ohren unerträglich u. s. w. — ist man gezwungen, wie auf allen Tasten-Instrumenten, Clavieren, Orgeln u. s. w. eine feststehende Temperatur zu gebrauchen, so ist natürlich die gleichschwebende die einzig anwendbare, welche dieselbe die Unreinheit gleichmässig auf alle Intervalle zu vertheilen und dadurch unbemerkbar zu machen sucht. Die reine Quinte verhält sich z. B. wie 2 : 3 oder 4 : 4,5, die temperirte wie 4 : 4,49326 . . ., letztere ist also etwa um das kleine Intervall 4498 : 4500 zu tief. Bei der grossen Terz ist der Unterschied ein wenig grösser; dieselbe verhält sich rein wie 4 : 5 oder 4 : 4,25, die temperirte wie 4 : 4,2599210 . . ., letztere ist also beinahe um 425 : 426 zu hoch, welches Intervall bedeutend kleiner als den syntonische Komma 80 : 81 ist. Beim mehrstimmigen A capella-Gesange (ohne Orgel oder Clavierbegleitung) und ebenso im Orchester, wo es in der Gewalt der Sänger und Spieler liegt, die einzelnen Tonstufen bald um ein minimum höher, bald tiefer zu intoniren, kann auch von keiner feststehenden und ebenso wenig von einer gleichschwebenden Temperatur die Rede sein. Hier gleichen sich die Unreinheiten während des Musicirens aus, und es ist nur zu bedauern, dass so viele Musiker sich nicht klar über die natürliche Grösse der Intervalle sind. Unsere Geiger greifen fast alle die grossen Terzen absichtlich zu hoch, daher der oft schneidende, unbefriedigende Ton in unseren Orchestern. Beim Gesange ist ein solches Hinaufschrauben der Terzen nicht wohl möglich; dagegen singen die meisten Chöre, wenn sie nicht richtig geleitet werden, den diatonischen Halbton (das *Leimma*) zu klein, in Folge dessen ein Sinken der Stimmen eintritt. Ganz verkehrt und ein Zeichen grober Unwissenheit ist es aber, dass noch immer einige Theoretiker lehren, *fis* sei höher als *ges*, sie höher als *des* u. s. w., oder mit anderen Worten die *diesteseis* sei grösser als das *Leimma*.

C. 1	:		2
128024064			256048128
C.	*E.*	*Gis.*	*c.*
128024064 : 161300160 : 203225540*) : 256047875			
			253.

Desgleichen die kleine Quinte und übermässige oder grosse Quarte oder vielmehr zweier Tritonus einer Octave.

408	: 577	: 816	
C.	*Fis.*	*c.*	
	577 : 816		
	×		
408	: 577		
332928	: 332929	Differenz.	

Oder

C. 408	*Fis.* 577	*c.* 816
	577	408
	332929	332928.

Wozu dienen die grossen Reihen Zahlen? Euler sagt, unser Ohr und Aug ist so gutwillig, dass es die kleinsten Fehler nicht bemerkt.

Denken Sie der Sache nach, denn der Musikus spricht jeder $\frac{c, s, s, s}{c, e, g, c}$ ohnwigt zum Exempel und nicht umgekehrt, wie man es aufs Monochord aufträgt.

Wie ich auf diese mit wenigen Zahlen beinahe gleichschwebende Intervallen gefunden, können Sie aus beiliegendem Blättchen ersehen, allwo bei den grossen Terzen die Zahlen 504 : 635 die besten vorgekommen sind; ich zweifle auch, dass man mit so wenig Zahlen dem Ziele näher beikommen kann.

(Ich rücke hier die Tebelle ein.)

Grosse Terzen.

63001		1	0	
50004	1	0	1	
12997	3	1	1	
11013	1	3	4	
1984	5	4	5	
1093	1	23	29	
891	1	27	34	
202	4	50	63	
83	2	227	286	
36	2	504	635	von mir gefundene grosse Terz zur gleichschwebenden Temperatur. Von dieser weiss Mersenne noch nichts; wüsste er es, so könnte er wieder ein ganz Buch davon von einigen Alphebeten schreiben.
11	3	1235	1556	
3	3	4209	5303	
2	1	13862	17465	
1	2	18071	22766	
		50004	63001.	

½ Zur gleichschwebenden grossen Terz 504 : 635 am nächsten.

Was die Grundtöne jeder Harmonie sind, hoffe ich deutlich theoretisch und praktisch erwiesen zu haben; ausser dieser Art wird wohl schwerlich jemand im mehr als vierstimmigen Satze sicher wissen, welche Töne verdoppelt werden können. Mersenne sein Gewäsche wird meinen Lehrsätzen keinen Eintracht thun, und ich will die Zeit noch erleben, dass alle hiesige Butterkeller mit seinen elenden gedruckten Schriften werden angefüllt sein. Schon ist sein Verfall und bis vor einiger Zeit unverdienter Credit sehr gefallen, um so viel mehr, da jedermann hier weiss, dass er sein Fugenwerk ohne mich gar nicht schreiben können. Wie wenig er davon verstanden,

*) Diese Zahl muss 202225540 heissen.

Digitized by Google

zeugen seine nach seiner dummen Wohl eingerichteten Muster, die theils von ihm oder andern solchen schlechten Kerls sind, in welchen weder Gesang noch reiner Satz ist. Durch weiter dritten (*sic*) Abtheilung des zweiten Theiles scheint es, dass ihm die Lust vergangen ist, Pasquille zu schreiben, weil er befürchtet, und mit Recht, ich möchte ihm noch nachdrücklicher kommen. Von der Seite bin ich nun sicher, denn *immediate* wird er selbst keinen Versuch mehr machen; er hetzt aber andere Leute auswärts auf, wovon ich Ihnen ein näheres berichten werde, z. B. eines erhaltenen Briefes und einer Antwort, womit dieser Streit hoffe ich, beigelegt sein wird. Im Fall nicht, so entwerfe ich keinem Menschen, sondern suche lieber der Welt auf bessere Art nützlich zu sein, als mich mit solchen Grosstuern in eine beckermässige Zänkerei einzulassen.

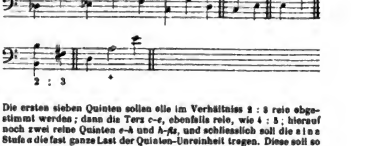
Der bei mir gewesene Herr Schulz,*) ehemaliger hiesiger gewesener Musikdirector des französischen Theaters lässt seine grosse Empfehlung an Ihnen (*sic*) vermelden. Er sagt mir, dass Herr Forkel und er bei einem Canior Herrn Schumann zu gleicher Zeit in Lüneburg studirt hätten.

Was der verstorbene Professor Lampert**) bei der hiesigen Akademie über die Temperatur im Jahre 1774 herausgegeben, ist mit mir der Unterschied, dass ich im J. 1766 vom *C* anfwärts bis *d* sieben reine Quinten zu $^2/_3$ und eine grosse Terz dazu vom *d* nach *fis*, $\frac{5192}{10035}$ zum erstenmal in Druck gab und er hernach vom *Cis* statt *C* zum *cis* statt *d* durch sieben reine Quinten in die Höhe ging und dann von de zur grossen Terz *f*. Diese Entdeckung scheint von so wenigem Werth, als wenn jemand einen Composition (*sic*), welcher ein Stück aus dem *F* componirt hat, es ins *E* um einen halben Ton tiefer transponirt, und dann die Composition für seine Arbeit ausgeben wollte. ***) Ich hatte es ihm auch erst gewiesen, und zwar zu einer Zeit, do Lampert auch noch nicht das geringste sich mit musikalischen Beobachtungen abgegeben hatte.

7 Quinten + *Tertia maj.* $= \frac{5^7 = 78125}{2^{12}. 44 \;\; 8192}$ *log. quad. rad.* $\frac{10035}{10000} = 0{,}4254999$

Fis.	10035	
cis.	16384	
	5449	1,498308
	43740	1,498307.
	10750	
	98415	
	9085	
	87480	
	3370	
	32805	
	8950	

Ein Billet des verstorbenen sel. Herrn Prof. Sulzer eigener Handschrift überschicke ich Ihnen mit, wobei meine temperirte Temperatur von ihm damals logarithmisch berechnet ist und wie er damit zufrieden war.



Die ersten sieben Quinten sollen alle im Verhältniss 2 : 3 rein abgestimmt werden; dann die Terz *c-e*, ebenfalls rein, wie 4 : 5; hierauf noch zwei reine Quinten *e-h* und *h-fis*, und schliesslich soll die eine Stufe a die fast ganze Last der Quinten-Unreinheit tragen. Diese soll so gestimmt werden, dass die Quinte *d-a* ebenso viel unter sich schwebt wie die Quinte *a-e*. Es beisst dort: «Die vorgeschlagene Temperatur «hat endlich den Vortheil, dass sie durch blosse reine Quinten und «eine einzige grosse Terz kann gestimmt werden, wie aus dem Notenbeispiel zu sehen ist. Dieses wird keinem, der ein wenig im «Stimmen geübt ist, die geringste Schwierigkeit machen, und diese «Temperatur wird sich vorzüglich durch die Leichtigkeit des Stimmens empfehlen.» — Wie man sieht, stehen durch die zuerst aufgestellten sieben reinen Quinten folgende vier grosse Terzen: *des-f*, *es-g*, *as-c* und *b-d* in dem unerträglichen Verhältnisse 64 : 81. Nach den bisjetzt vorhandenen Zahlen ferner drei, nämlich *c-e*, *d-fis* und *g-h* in dem natürlichen Verhältnisse 4 : 5; und da für den Ton *a* keine Zahl angegeben ist, sondern derselbe nach dem Gehöre von *d* aus als abwärts schwebende Quinte gestimmt werden soll, so wird man ihn am besten von *f* aus als reine grosse Terz (4 : 5) nehmen: ihn tiefer als dieses Verhältniss zu stimmen, würde ganz unerträglich sein. Die noch übrigen vier grossen Terzen endlich (*e-gis*, *ges-b*, *a-cis*, *h-dis*) haben das Verhältniss 405 : 512, welches man durch Subtraction des Verhältnisses 4 : 5 von 64 : 81 = 320 (der Umkehrung von 64 : 81) erhält. Drei solcher verschiedener grosser Terzen: 64 : 81, 4 : 5 und 405 : 512 machen zusammen eine reine Octave aus, wie folgende sämmtliche grosse Terzen enthaltende Tabelle übersichtlich zeigt:

Des-f. 64 : 81.	*f-a.* 4 : 5.	*a-cis.* 405 : 512.	*Cis-cis.* 1 : 2.
D-fis. 4 : 5.	*fis-ais* 405 : 512.	*h-d.* 64 : 81.	*D-d.* 1 : 2.
Es-g. 64 : 81.	*g-h.* 4 : 5.	*h-dis.* 405 : 512.	*Es-es.* 1 : 2.
E-gis. 405 : 512.	*as-c.* 64 : 81.	*c-e.* 4 : 5.	*E-e.* 1 : 2.

Kirnberger kommt weiter unten noch einmal auf diesen Gegenstand zurück.

*) Joh. Peter Abrahom Schulz, am 31. März 1747 zu Lüneburg geboren, dessen schon in den früheren Briefen Erwähnung geschehen, genoss in seiner Vaterstadt bis 1764 den Unterricht des Organisten Schmügel. Im Jahre 1765 siedelte er zu weiteren musikalischen Studien nach Berlin über, wo er zunächst in den Singechor des Berlinischen Gymnasiums zum grauen Kloster eintrat und seiner hervorragenden musikalischen Kenntnisse wegen mancherlei Benificie vom damaligen Rector der Anstalt (bis 1765 war Wippel Rector, ihm folgte noch anderthalbjähriger Zwischenzeit Ant. Friedr. Büsching) erhielt; bald darauf wurde er dann auf Graun's Empfehlung von Kirnberger in der Composition und im Contrapunkt unterrichtet. (S. die sehr interessante Selbstbiographie Schulz' in Ledebur's Tonkünstlerlexikon Berlins.) In dieser Biographie kommt ein Canior Schumann nicht vor; es wäre daher vielleicht denkbar, dass Kirnberger den ungewöhnlicheren Namen Schmügel in Schumann verändert hat. K. schreibt hisweilen Schulze statt Schulz.

**) Joh. Heinr. Lambert (nicht Lampert, wie K. schreibt) ist 1728 zu Mühlhausen im Sundgau geboren. Ungefähr um das Jahr 1765 kam er nach Berlin, wo ihn Friedrich der Gr. zum Oberbaurath und Mitglied der Akademie der Wissenschaften ernannte. Seine vor der Akademie gelesene Abhandlung, auf welche sich K. bezieht, *Remarques sur les tempéraments en musique* erschien 1774 in den Memoires der Berliner Akademie und wurde von Marpurg (hist. krit. Beiträge, Bd. 5, S. 417—50) ins Deutsche übersetzt.

***) Hier ist Kirnberger in dem, was er erzählen will, völlig verwirrt, auch abgesehen von der incorrecten Ausdrucksweise. Mir scheint es, dass derselbe seine Stimmung mit *cis* oder *des* begonnen hat; er kommt dann mit der siebenten Quinte nach *d* und geht von hier zur grossen Terz *fis*. Lambert scheint dagegen vom *c* ausgegangen zu sein; er erhält dann mit der siebenten Quinte *des* und von hier aus die grosse Terz *f*. Leider hatte ich nicht Gelegenheit die Lambert'sche Schrift und ebenso wenig die Kirnberger'schen Clavier-Uebungen (Vierte Sammlung, Berlin 1766) und seine «Vermischten Musikalien» (ebend. 1769) einzusehen, um hierüber genaueren Bericht geben zu können. In der Kunst des reinen Satzes wird uns S. 44 eine ähnliche Stimmungs-Art vom *des* (oder *cis*) aus durch sieben reine Quinten als besonders zweckmässig empfohlen.

Digitized by Google

Machen Sie einen Versuch, Ihr Clavier nach meiner Temperatur einmal zu stimmen, so werden Sie finden, dass jede Tonart erstlich vor der andern verschieden ist, zweitens ebenso, jeder Accord klingt als wenn man eine ganze Kapelle ein Stück aufführen hört, da man jederzeit weiss, aus welchem Ton gespielt wird. In meiner Temperatur klingen die Accorde mit der Execution vieler Instrumente vollkommen sich ähnlich, so dass man gleich hört, dass dies *D*-moll oder *F*-moll, *G*-dur oder *E*-dur z. Ex. ist.

Die Art dieselbe geschwind zu stimmen, so stimme ich entweder vom *Cis* durch sieben Quinten nach *d* rein, füge die reine Terz *fis* hinzu. Nun habe ich die Quinte *Fis-cis*, welche um $^1/_{12}$ des Quintenexcesses zu tief ist, durch die sieben reinen Quinten und eine grosse Terz erhalten. Vom *fis* stimme ich die Unterquinte *H* rein, und vom *H* die Unterquinte *E* rein (versteht sich aber in oberen Octaven, z. Ex. der ungestrichenen und eingestrichenen). Nun fehlt e noch, dies wird um so viel niedrig gestimmt, dass es als Oberquinte vom *D* und als Unterquinte vom *e* brauchbar und erträglich wird.*) Oder wenn man will, lasse man *C-e* ganz rein, und stimme diese vier Quinten *C-G*, *G-d*, *D-A*, *A-e*, jede Quinte abwärtsschwebend,**) so wird jede Quinte niemand übelautend vorkommen.

Bei der ersten Art, in welcher *Fis-cis* gegen $^2/_3$ um $^1/_{12}$ des Quinten-Excesses zu tief ist, und *D-A* und *A-e* beide zusammen um $^{11}/_{12}$, so dass *D-A* $5^1/_2$ und *A-e* auch $5^1/_2$ hat, oder wenn man will, *D-A* $^6/_{12}$ oder $^1/_2$ Comma von $^{80}/_{81}$ und *A-e* $^5/_{12}$ könnte man ein nahes Mittel folgender Art haben:

D. 9.	*A.*	*e.* 20
	464	240
	464	408
	25921	25920.

nüber:

D. 9.	*A.*	*e.*
34776	51841	77280
	51841	34776
	2687479284	2687489280.

Und zwischen *C* e das Mittel:

C. 1.	*G.*	*d.*	*a.*	*e.* 5.
23184		51841		415920
		51841		23184
		2687489284		2687489280.

Oder wenn man von *C* nach *e* 80 : 81 in vier Quinten vertheilen will, kann es folgender Art geschehen:

C-G 246 : 323 temperirte Quinte = $^2/_3 - {}^1/_{324}$
246 : 324 reine Quinte

G-d $245^1/_3$: 322 temperirte Quinte = $^2/_3 - {}^1/_{322}$
$245^1/_3$: 323 reine Quinte

A-e $244^2/_3$: 321 temperirte Quinte = $^2/_3 - {}^1/_{372}$
$244^2/_3$: 322 reine Quinte

D-A 244 : 320 temperirte Quinte = $^2/_3 - {}^1/_{321}$.
244 : 324 reine Quinte.

*) Hierüber s. die letzte Anmerkung, wo einige der Verhältnisse, nämlich die grossen Terzen, näher angegeben sind.

**) Die hier vorgeschlagene Stimmungsart, nach welcher vier Quinten abwärts schweben sollen, damit man von *c* nach *e* eine reine grosse Terz erhält, kommt der gleichschwebenden Temperatur schon etwas näher, bei welcher bekanntlich ein geschickter Stimmer alle zwölf Quinten, so weit dies mit dem blossen Gehöre möglich ist, ein wenig (etwa, wie oben in der Anmerkung angegeben, um das kleine Intervall 4498 : 4500) gleichmässig abwärts schweben lässt.

Auf eine andere Art der Quinten-Excess vertheilt in drei Quinten, wie auch in fünf Quinten:

		oder	oder
C-G	0	0	— 2
Cis-Gis	0	0	0
D-A	— 6	— $5^1/_2$	— $3^1/_2$
Dis-B	0	0	0
E-H	0	0	0
F-c	0	0	0
Fis-cis	— 1	— 1	— 1
G-d	0	0	— $2^1/_2$
Gis-dis	0	0	0
A-e	— 5	— $5^1/_2$	— 3
B-f	0	0	0
H-fis	0	0	0
	12	12	12

Gleichschwebende Temperatur:

C.	*Cis*	*D*	*Dis*	*E*	*F*	*Fis*	*G*	*Gis*	*A*	*B*	*H*	*c*
7	2	9	4	11	6	1	8	3	10	5	0	

Abweichung meiner beiden Temperaturen gegen die angezeigte gleichschwebende:

	C	*Cis*	*D*	*Dis*	*E*	*F*	*Fis*	*G*	*Gis*	*A*	*B*	*H*	*c*
I.	0	— 5	+ 3	— 3	— 7	— 1	— 5	+ 1	— 4	— $5^1/_2$	— 3	— 6	0
II.	0	— 5	— $5^1/_2$	— 3	— 7	— 4	— 5	— $1^1/_2$	— 4	— $5^1/_2$	— 3	— 6	0

So viel von Temperaturen. Sulzer's Handschriften über meine Temperatur erbitte ich mir gelegentlich zurück.

Mit dieser Materie von Temperaturen werde ich Sie niemals bellästigen. Ich muss auch ganz nicht mehr daran gedenken, weil ich viele Jahre damit die Zeit verdorben habe. Damals, wo ich ging und standte, rechnete ich immer: es ist eine Arbeit für einen Baugefangenen oder für einen Menschen ohne Genie. (Hier bricht der Brief ab.)

(Fortsetzung [Brief IV] folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Schriften über Musik.

(Zur Beethovenliteratur.)

Die grossartige Säcular-Feier des Geburtstages von Ludwig van Beethoven, welche in den Tagen vom 20.—23. Aug. Bonn, die Vaterstadt des grossen Tondichters in würdigster, ja fast einzig dastehender Weise beging, — im vorigen Jahre versäumte bekanntlich der Krieg die Feier — veranlasste den äusserst thätigen und um die musikalische Literatur schon sehr verdienten Verleger, Herrn C. Sander in Leipzig, uns mit einer neuen Festgabe zu Beethoven's Jubiläum zu beschenken unter dem Titel:

Ludwig van Beethoven. Gelegentliche Aufsätze von **Ferdinand Hiller.** Leipzig, Verlag von F. E. C. Leuckart (Constantin Sander). 1871. 8°. IV S. (Vorrede des Verlegers), 1 Bl., 111 S. und 1 Bl. Anzeigen. Pr. 20 Ngr.

Der Herr Verleger sammelte in diesem elegant ausgestatteten Bändchen alle die Aufsätze, welche unser trefflicher musikalischer Feuilletonist Herr Kapellmeister Dr. Ferdinand Hiller bei verschiedenen Gelegenheiten und an verschiedenen Orten über Beethoven geschrieben, um damit den zahlreichen Künstlern

Digitized by Google

und Musikfreunden, welche zu der Beethovenfeier in Bonn zusammenströmten, eine passende Erinnerung, sowohl an die Feier, als auch an den Hauptleiter derselben, den Verfasser der Aufsätze, zu verleihen. Wir können das Büchlein zu dem Zwecke nur angelegentlichst empfehlen, da einzelne der Hiller'schen Aufsätze aus wärmster Empfindung geschrieben sind und die tiefe Verehrung Beethoven's von Seiten Hiller's bekunden.

Den Inhalt der Sammlung bilden zunächst die vier Aufsätze, welche in der jüngst erschienenen »Neuen Folge« von »Aus dem Tonleben unserer Zeit. Gelegentliches von Ferdinand Hiller« schon aufgenommen waren*) und zwar »Zum 17. December 1870«, »Zur hundertjährigen Geburtsfeier L. van Beethoven's«, »Biographische Skizze«, »Aus den letzten Tagen L. van Beethoven's«. Der folgende Aufsatz über »Beethoven's Briefe« und der »Prolog am Geburtstage Beethoven's« (17. Dec. 1850) sind aus den 1868 im Verlage von H. Mendelssohn in Leipzig erschienenen beiden Bänden des Hiller'schen »Aus dem Tonleben unserer Zeit« wieder abgedruckt. Den Beschluss macht die Vorrede Hiller's zu Beethoven's Claviersonaten (im Verlage von F. E. C. Leuckart), welche auch schon in der »Neuen Folge« Aufnahme gefunden hatte.

Ueber den Werth der einzelnen Aufsätze ist schon bei Gelegenheit der Anzeige der älteren und neuen Folge von Hiller's »Aus dem Tonleben unserer Zeit« gesprochen worden und verweisen wir auf die betreffenden Nummern dieser Zeitung (1868 Nr. 12, 1871 Nr. 27). Nur müssen wir hier nochmals uns tadelnd darüber ausdrücken, dass wenigstens zu dieser festlichen Gelegenheit nicht einmal Herr Dr. Hiller es der Mühe werth gehalten, die verschiedenen Aufsätze zu einem einheitlicheren Ganzen umzuarbeiten.

*) Siehe Nr. 27 d. Ztg. Sp. 431—34.

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **London.** Ueber die Orgel-Productionen, die der Wiener Hoforganist Herr Anton Bruckner in London veranstaltete, schreibt man der »Presse«: Das sonst so kühle Londoner Publikum zeichnete den hervorragenden Künstler durch enthusiastischen Beifall aus. Mehrmals musste er nach Beendigung des Programms ein paar improvisationen nachspielen. Herr Bruckner spielte Bach, Handel und Mendelssohn. Bach's neuestes Concert, seine F-Toccata, die Fugen in G-moll, E-dur und Cis-moll fanden grossen Anklang. Mendelssohn's F moll-Sonate erregte einen Sturm von Beifall. Im übrigen improvisirte Herr Bruckner in geistvoller und in Hinsicht auf contrapunktisches Wissen und Können staunenswerther Weise über die österreichische und die englische Nationalhymne, über Handel's Halleluja, über Schubert'sche Lieder (mit zarten Stimmen) und über mehrere Volkslieder. Die meisten Vorträge wurden mit wahrem Beifallssturme aufgenommen. Die königl. Commission besuchte dem Künstler die höchste Zufriedenheit. Ihm wurde einstimmig der von der Königin für Productionen auf der Orgel bestimmte Preis votirt.

* **Saarbrücken.** Am 3. Aug. veranstaltete hier in der Ludwigskirche der Gesang-Verein für classische Kirchen-Musik unter Leitung des Musikdirectors Herrn Nachtmann eine geistliche Aufführung zur Erinnerung an die denkwürdigen Tage vom 2. bis 6. Aug. 1870 und zum Besten der Invaliden und Hinterbliebenen gefallener Krieger. *Handel's* Dettinger Tedeum für Chor, Soli und Orchester bildete die Hauptnummer des Programmes, ausser diesem wies dasselbe noch auf: »Nichts mich Gott's achtstimmiger Psalm a capella von *Mendelssohn*, »Ecce quomode moritur justus«, vierstimmiger Chor a capella von *Jacobus Gallus*, Arie für Bass aus dem Oratorium »Paulus« von *Mendelssohn*, vorgetragen von Herrn Holpernsänger Starke aus Mannheim, Halleluja aus dem »Messias« von *Handel* und einen Orgel-Vortrag zwischen der ersten und zweiten Nummer.

* [Ullman's Concerte.] Nach einem Berichte der »Didaskalia« vom 27. August musste der Concertunternehmer B. Ullman seinen Contract mit Herrn Alfred Jaell lösen, weil derselbe sich ausbedungen hatte, nur auf Erard'schen Flügeln zu spielen, und der Pariser Pianofortefabrikant Erard keine Instrumente mehr für Deutschland zur Verfügung stellen wolle. An Jaell's Stelle ist nun Frl. Anna Mehlig, die eben von ihrer amerikanischen Kunstreise nach Europa zurückgekehrt, für die Concerte gewonnen worden.

Preis-Aufgabe des Frankfurter Liederkranzes.

Kurz nach der im vorigen Jahre vom Liederkranz in Frankfurt a. M. ausgeschriebenen Preis-Aufgabe für einen Text zu einer zwei- oder dreiactigen komischen Oper brach der Krieg aus.

Um auch den beim Heere befindlichen Mitbewerbern gerecht zu werden, wurde der Beschluss gefasst: nach Heimkehr der Reserven eine nochmalige vierwöchentliche Einbefürderungsfrist anzuberaumen, was hiermit geschieht.

Die Bedingungen sind folgende:

Der von den Preisrichtern, den Herren R. Benedix in Leipzig, Herbhard Scholz in Wiesbaden und Ludwig Geller in Frankfurt a. M., als der beste bezeichnete Text erhält den Preis von 500 fl. S. W. Der gekrönte Text wird Eigenthum des Liederkranzes. Das portofreie Einsendung bat spätestens bis zum 1. October d. J. an Herrn Christian Enders, Niedenau 24, zu erfolgen.

Die nicht berücksichtigten Texte werden an die aufgegebenen Adressen zurückgesandt.

Vermischte literarische Mittheilungen.

[Johann Mayrhofer.] Die Wiener »Presse« brachte in Nr. 207 eine auf handschriftlichen Mittheilungen, welche sich im Nachlasse des Barons Spaun vorfanden, beruhende Biographie Johann Mayrhofer's, des Bücherrevisors und Dichters, zum Freunde Franz Schubert's, der einige seiner Gedichte componirte. Mayrhofer wurde im Jahre 1787 zu Steyer im Lande ob der Enns geboren, kam später nach Wien, wo er die Rechte studirte, wurde dann Bücherrevisor und nahm sich im März 1830 aus Furcht vor der damals in Wien herrschenden Cholera selbst das Leben. Mayrhofer liebte leidenschaftlich die Musik, und so arm er auch war, sah man ihn doch jedesmal, wenn eine Oper von Mozart oder Gluck gegeben wurde, im fünften Stock des Kärtnerthor-Theaters. Zu Hause und auf der Strasse pfiff und sang er gern Stücke aus der »Zauberflöte«, die seine Lieblings-Oper war. Er lernte Guitarre, damals ein Lieblings-Instrument der gebildeten Welt, spielen, um seinen übrigens nicht sehr origineller Gesang zu begleiten. Spaun machte ihn mit seinem jungen Freunde Franz Schubert bekannt, eine Bekanntschaft, die in Mayrhofer's Leben Epoche machte. Auch Schubert blieb der neuen Erscheinung gegenüber nicht gleichgiltig, denn wenn den Einen die Lieder des Musikers begeisterten, so fand wieder Andere von den Gedichten Mayrhofer's poetisch und musikalisch auf's Lebhafteste angeregt. Dichter und Tonkünstler wurden bald die innigsten Freunde und bewohnten durch ein paar Jahre ein gemeinschaftliches Zimmer. Wunderlich genug mag es da oft hergegangen sein. »Während unseres Zusammenlebens,« schreibt Mayrhofer in seinem Tagebuche, »konnte es nicht fehlen, dass Eigenheiten sich kundgaben; nun waren wir Jeder in dieser Beziehung richtig bedacht und die Folgen blieben auch nicht aus. Wir neckten einander auf mancherlei Art und wendeten unsere Kenntnisse zur Erheiterung auf unsern Behausungen an. Seine frohe, gemüthliche Sinnlichkeit und mein in sich geschlossenes Wesen traten schärfer hervor und gaben Anlass, uns mit entsprechenden Namen zu bezeichnen, als spielten wir bestimmte Rollen. Es war leider meine eigene,« ruft Mayrhofer aus, »die ich spielte.« Ein Gefühl der Dankbarkeit empfand er dem musikalischen Genuss gegenüber und er hat dem früh dahingegangenen Freunde ein treues Gedächtniss bewahrt. Oft konnte man Mayrhofer äussern hören, er finde sein Leben durch die Lieder Schubert's verschönert und seine eigenen Gedichte gefielen ihm erst, wenn sie Schubert in Musik gesetzt hatte.

B. In der von Moritz Haupt herausgegebenen Zeitschrift für Deutsches Alterthum, neue Folge III, erschien vor Kurzem eine Abhandlung vom Dr. W. Wilmanns über die Frage: »Welche Sequenzen hat Notker [Balbulus] verfasst?«, in welcher derselbe auf die Ansichten Daniel's (*Thesaurus hymnologicus*) und Schubiger's (die Sängerschule St. Gallens) in Bezug auf diesen Punkt näher eingeht. Diese Arbeit dürfte auch für die mit der Musikgeschichte des Mittelalters sich beschäftigenden Musiker nicht ohne Interesse sein, weswegen wir hier auf dieselbe aufmerksam machen.

Digitized by Google

ANZEIGER.

[439]

Conservatorium für Musik in Stuttgart.

Mit dem Anfang des **Wintersemesters**, den 16. October d. J., können in diese, unter dem Protectorat Seiner Majestät des Königs von Würtemberg stehende und aus Staatsmitteln subventionirte Anstalt, welche für vollständige Ausbildung sowohl von Künstlern, als auch insbesondere von Lehrern und Lehrerinnen bestimmt ist, neue Schüler und Schülerinnen eintreten.

Der Unterricht erstreckt sich auf Elementar-, Chor- und Sologesang, dramatischen Gesang, Clavier-, Orgel-, Violin- und Violoncellspiel, Tonsatzlehre (Harmonielehre, Contrapunkt, Formenlehre, Vocal- und Instrumentalcomposition, nebst Partiturspiel), Methodik des Gesang- und Clavierunterrichts, Orgelkunde, Aesthetik mit Kunst- und Literaturgeschichte, Geschichte der Musik, Declamation und italienische Sprache, und wird ertheilt von den Herren Professor *Stark*, Kammersänger und Opernregisseur *Schütky*, Professor *Lebert*, Hofpianist Prof. *Pruckner*, Professoren *Speidel*, *Levi*, Professor Dr. *Faisst*, Kammermusiker *Debuyère*, Hofmusiker *Keller*, Concertmeister und Kammervirtuose *Singer*, *Fr. Boch*, Kammervirtuos *Krumbholz*, der K. Kammersängerin Frau Dr. *Leisinger*, sowie von den Herren *Ahsens*, *Tod*, *Attinger*, *Hauser*, *Beron*, *Fink*, Kammervirtuos *Ferling*, *Rein*, Madame *Hörner*, Prof. Dr. *Scherer*, Hofschauspieler *Arndt* und Herrn *Runsler*.

Für das Ensemblespiel sind regelmässige Lectionen eingerichtet.

Zur Uebung im öffentlichen Vortrag und im Orchesterspiel ist den dafür befähigten Schülern Gelegenheit gegeben.

Das jährliche Honorar für die gewöhnliche Zahl von Unterrichtsstunden beträgt für Schülerinnen 110 Gulden rheinisch (64 Thlr., 240 Francs), für Schüler 130 Gulden (75½ Thlr., 283 Frcs.).

Anmeldungen wollen spätestens am Tage vor der am 11. October, Nachmittags 2 Uhr, stattfindenden Aufnahmeprüfung an das Secretariat des Conservatoriums gerichtet werden, von welchem auch das ausführliche Programm der Anstalt zu beziehen ist.

Stuttgart, den 30. August 1871.

Die Direction des Conservatoriums für Musik:
Professor Dr. **Faisst**, Professor Dr. **F. Scholl**.

---

[440]

Neuer Verlag
von
Ed. Bote & G. Bock
in Berlin.

CONSTANTIN BÜRGEL.

Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Pianoforte.

Op. 16. Nr. 1 bis 6 à 7½ Sgr.

Nr. 1. **Die alte Weide.**
- 2. **Wiegenlied** »Schlaf mein Kinde.
- 3. **Vergissmeinnicht.**
- 4. **Wiegenlied** »Schlaf ein, mein liebes Kindlein«.
- 5. **Weit über See.**
- 6. **Vorüber.**

Die »Signale« enthalten in ihrer Nr. 39 des Jahrgangs 1870 folgendes Urtheil des anerkannten Kritikers E. Beresdorff über obige Lieder.

»Einnigkeit und Feinfühligkeit der Auffassung und Ausführung, richtiges Verhältniss zwischen melodischem und harmonischem Element oder zwischen Weise und Begleitung, überhaupt Sachgemässheit nach allen Seiten hin, machen diese Erzeugnisse des Herrn Bürgel sehr schätzenswerth und lassen ihnen recht viele Freunde wünschen, aber Freunde (oder Freundinnen), die das Herz auf den rechten Flecke haben und mit Intelligenz beim Wiedergeben oder Hören zu Werke gehen.«

---

[441]

Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

SALVE REGINA

für

Chor und Solostimmen

mit

Begleitung von Streichorchester

und

Orgel oder Hoboen und Fagotten

componirt

von

Joseph Haydn.

Partitur 4 Thlr. 10 Ngr. Clavierauszug 1 Thlr. 10 Ngr.
Orchesterstimmen 1 Thlr. 15 Ngr. Singstimmen 5 5 Ngr.

---

[442] Neuer Verlag von **Ed. Bote & G. Bock** in Berlin.

Joachim Raff

Humoreske in Walzerform

für

das Pianoforte zu 4 Händen.

Op. 159.

Pr. 1 Thlr. 10 Sgr.

---

[443]

Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Romanzen

aus

L. Tieck's Magelone

für eine Singstimme mit Pianoforte

von

Johannes Brahms.

Op. 33. Heft 1 bis 5 Preis à 1 Thlr.

---

[444]

Neuer Verlag
von
Ed. Bote & G. Bock in Berlin.

FRANÇOIS BENDEL.

Repertoire de Concert.

Six pièces pour Piano sur des Airs des Opéras favorits.

Op. 124.

		Thlr.	Sgr.
Nr. 1.	**Don Juan** (Wenn Du fein fromm bist)	—	17½
" 2.	**Freischütz** (Und ob die Wolke sie verhülle)	—	15
" 3.	**Lucrezia Borgia** (Trinklied)	—	25
" 4.	**La Muette de Portici** (Schlummerlied)	—	22½
" 5.	**Les Huguenots** (Pagen-Arie)	—	25
" 6.	**Ballo in Maschera** (Quintett)	1	—

Der ausgezeichnete Pianist giebt hier eine Reihe höchst effectvoller Transcriptionen, in deren Genre er Meister ist. Dabei machen die Stücke keine grosse Anforderungen an die Technik des Spielers; der Clavierſatz zeichnet sich durch grosse Feinheit und Klangfülle aus.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Marienstrasse 15.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Leipzig, 13. September 1871. **Nr. 37.** VI. Jahrgang.

Inhalt: Ueber G. Meyerbeer's Leben und Opern (Fortsetzung). — Die Säcularfeier des Geburtstages Ludwigs van Beethoven in seiner Vaterstadt Bonn am 20., 21., 22., 23. August 1871. — Von Dingelstedt bis Herbeck. (Ein Rückblick auf die Oper in Wien.) X. — Amerikas musikalische Zukunft. — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Ueber G. Meyerbeer's Leben und Opern.

(Fortsetzung.)

Der von Scribe entworfene Rahmen war schön, allein Meyerbeer, der vor Allem Denker und dann erst Künstler war, hat ihn vertieft, ausgefüllt und belebt. Der Grundton ist der heroische: es ist ihm die Poesie des Mittelalters aufgeprägt. Er führt uns die Schreckbilder der Sage vor, die Orgel an heiliger Stätte, die Turnier-Trompeten, den Dämon der guten alten Zeit. Die Introduction ist an sich schon ein vollständiges Gedicht. Das Duo zwischen Bertram und Alice am Fusse des Kreuzes ist neu und kühn; es enthält eine grossartige Declamation und hebt die italienische Ausdrucksweise durch satanische Progressionen. Alice, diese Schwester der Margarethe, ist ein reizender Typus der Grazie eines jungen Mädchens und der von einer sterbenden Mutter überkommenen Autorität. Sie ist voll Offenherzigkeit, voll Mitleid und von einer Erhabenheit des Gefühls, die ihrer Sendung als Schutzgeist so wohl ansteht. Die Musik veranschaulicht nicht nur diese Eigenthümlichkeiten, sondern sie ruft sie hervor, wie sie zugleich die Bitterkeit, das unaufhörliche Knirschen des Dämons ausdrückt und die tyrannischen Vibrationen seiner Stimme in einen Schrei des Schmerzes oder der Zärtlichkeit ausströmt. Prachtvoll ist die Musik zur Auferstehung der Nonnen; man glaubt das Klappern der Gebeine zu hören, man fühlt die eisige Grabeskälte und malerische Schrecken ähnlich Weber's Phantastik auf einem anderen Gebiete. Der fünfte Act mit seinem bewunderungswürdigen Trio krönt in edler Weise ein Werk, in welchem die Philosophie sich mit der Einbildungskraft verbündet, und wo weder die Erfindung dem Geiste eines Systemes, noch die Melodie dem Streben nach Wahrheit geopfert ist.

Indessen sollte das Talent des Componisten erst fünf Jahre später seinen Höhepunkt erreichen. Die »Hugenotten«*) sind ein Meisterwerk, das der Zeit trotzen wird und aus dem die Refrain-Gesänge, die allzu einfachen Hilfsmittel und die Reminiscenzen, welche die Kritik in »Robert« missbilligte, verbannt sind. Alles zeugt von Kraft, Selbständigkeit, voller Reife gepaart mit den Reizen der Jugend. Die Handlung ist eine wirkliche und die Wahrheit macht sie erschütternd. Hier zeigt sich Meyerbeer in seiner ganzen Ueberlegenheit. Mit Meisterschaft malt er die Pracht des sechzehnten Jahrhunderts, sein Ritterthum und seinen Fanatismus, ebenso zart als wild, blendend durch seine Eleganz, wenn auch mit blutriefenden Händen. Für die Galanterie des Hofes stehen ihm Ciselirungen und Arabesken würdig der Renaissance zu Gebote. Für den Protestantismus hat er ernste und inbrünstige Gesänge, von Luther und der Kirche überkommene Weisen, welche einem geringen Diener die Majestät eines hohen Priesters verleihen. Den Zweikampf und das Blutbad zeichnet er durch furchtbare Erregtheit, Todesgestön durch dramatische Ausbrüche, wie sie am Schlusse des fünften Actes vorkommen. Der Liebe und ihrem berauschenden Erwachen verleiht er rührende Laute, süsse Seufzer voll himmlischer und seraphischer Harmonien. Das mittelalterliche Chenoueaux ist in Tönen abgebildet; die Musik erregt den Eindruck eines Parkes; man fühlt die Frische der Gewässer, die Kühle der Schatten: selbst die Gärten erklingen und athmen Liebe. Aber wenn die Leidenschaft durch Verzweiflung sich steigert, wenn Raoul den Henkern Trotz bietet, wenn Valentine mit ihm sich dem Opfertode widmet, welche Schönheiten entlockt da Meyerbeer den stürmischsten Situationen! Welche Gewalt verleiht er dem Orchester, welche pathetische Declamation der menschlichen Stimme, welche herzzerreissenden Accente der in Thränen aufgelösten Zärtlichkeit; welche furchtbaren Bässe den fanatischen Verschwörern, welche keuchenden Rhythmen der entfesselten Meute? Und hier ist es, wo das bei ihm alles überwältigende dramatische Talent, angefeuert durch die Schwierigkeiten und emporgehoben durch die Grossartigkeit des Gegenstandes ihm den vierten Act der Hugenotten eingiebt, und die Fülle der Inspiration Ausdruck findet in jenem unsterblichen Duo, das als ein Wunderwerk dasteht, wie nur jemals eines auf der Bühne gehört wurde.

Meyerbeer ruhte nach einem Triumphe niemals aus. Arbeitsam, rührig, gleichgültig gegen die Freuden des Lebens, einzig und allein der Kunst lebend, entwarf er alsbald die berühmte »Afrikanerin«, welche 30 Jahre auf Europa den Effect einer Luftspiegelung aus der Sahara geübt hat, bald erscheinend, bald zurückweichend, nahe daran sich erhaschen zu lassen und doch wieder in die Ferne entschwindend, bis der Tod dem Spiele eines mit seinem Werke unzufriedenen Autors ein Ende machte. Was aus dem Studium der Oper selbst klar hervorgeht, ist die Verwandtschaft der »Afrikanerin« mit den »Hugenotten«. Die Grundgedanken sind der gleichen Zeit ent-

*) Erstmalige Aufführung in Paris am 21. Februar 1836.

Digitized by Google

nommen, der melodische Fluss schliesst sich aneinander an, insbesondere im vierten Acte, die beabsichtigte Steigerung einer und derselben Tendenz springt in die Augen. Man tadelte damals die Trockenheit von Meyerbeer's Gesängen und das Vorherrschen der Harmonie in ihnen. Mehr noch in der »Afrikanerin« als in den »Hugenotten« sucht Meyerbeer diesen Vorwurf zu vermeiden. Er vermehrt die Melodien, er ersetzt die Knappheit der Motive durch den Reichthum an Gedanken und schwingt sich vermittelst des Studiums zur Poesie auf. Mit Absicht hatte er einen Gegenstand gewählt, wo die Phantasie vorherrschte. Er träumte von unbekannten Menschen-Racen, von einem zauberischen Himmelsstriche: er gedachte des »Oberon«. Ebendesswegen verlieh er auch seinem Orchester eine überall vorwiegende Feinheit und Süsse und eine Färbung, welche die gewöhnlichsten Phrasen veredeln musste. Die Situationen, die Empfindungen sind mit einer psychologischen Zartheit analysirt. Die Klangwirkung ist von ausgesuchter Eleganz: sie hat etwas Schmachtendes, Schmelzendes. Luftiges, das die Extase nicht nur der Wollust, sondern auch des Todes ausdrückt. Der Luxus der Silberklänge geht bis zur Verschwendung; die Zeichnungen entrollen, kreuzen, ja sie vermischen sich beinahe durch ihre Mannigfaltigkeit, sie gemahnen an jene orientalischen Gewebe, bei denen unter der Pracht der Stickereien fast der Grundstoff verschwindet.

Aber all dieser Reichthum konnte den Componisten nicht beruhigen; er hielt die »Afrikanerin« zurück und verbesserte ununterbrochen daran. Ein Freund, dem er eines Tages seine Besorgniss gestand, rieth ihm, den Gegenstand zu präcisiren, ihn in einen historischen Rahmen zu fassen, in denselben eine bestimmte dem Publikum bekannte und interesse erregende Persönlichkeit zu verflechten. Meyerbeer war überrascht von dieser Idee, die dem Bedürfnisse seines Talentes entsprach. Er eilte zu Scribe; die Oper wurde umgearbeitet, die Handlung begann in Portugal und Vasco di Gama war deren Held. Nun erst schrieb Meyerbeer den von den beiden letzten durch seinen melodischen Charakter, seine imposante Haltung, durch die Gewalt der Chormassen so verschiedenen ersten Act: nun erst erfand er jenes Finale, in welchem die Stimmen aus einem umfangreichen Satze ausscheidend anschwellen, sich drängen und ausdehnen in leidenschaftlicher und kluger Entfesselung, die weder die Harmonie der Theile, noch die Grossartigkeit des Ganzen stört. Ebenso bewundernswerth ist die Instrumental-Einleitung des dritten Actes, ein Bild des das Meer durchschneidenden Schiffes: das musikalische Vorspiel zum Manzanilla-Baume ruft im Saale einen elektrischen Schauder hervor, weniger wegen der Schönheit des Motivs, als wegen der Kühnheit des Componisten im Unisono alle Saiten des ungeheim grossen Orchesters erzittern zu lassen. Allein keine Kunst vermochte den Grundfehler des Stückes wieder gut zu machen: das Zusammenschweissen zweier Opern hinderte sowohl die dramatische als die musikalische Einheit. Mochte nun Meyerbeer diese Klippe gefürchtet, oder mochte er vergebens nach geeigneten Darstellern zur Aufführung der »Afrikanerin« gesucht haben, er verheimlichte seine Partitur bis zu seiner letzten Stunde, sich auf solche Art einen um so schöneren nachgeborenen Erfolg aufsparend.*)

Kurze Zeit, nachdem er die erste »Afrikanerin« geschrieben hatte, componirte er den »Propheten«; vollendet im Jahre 1843, aufgeführt im Jahre 1849. Als ob er bereut hätte zu sehr auf Melodie und Klarheit bedacht gewesen zu sein, schritt er zum andern Extreme. Er verbannte aus seiner Oper die herkömmlichen Formen der Arien und Cavatinen; überall sollte Handlung, Dialog, Wahrheit vorherrschen; er dachte die Ueberschwenglichkeit des Details müsse auch eine Ueberschwenglichkeit des Interesses zur Folge haben. Die Melodieen wurden auf wenige Takte beschränkt und verloren sich im Verlaufe der Declamation. Hierdurch erzielte er eine gleichmässige Färbung, einen flimmel ohne Bläue, der ganz materiell an die Düsterkeit der nordischen Landschaften und die Nebel von Münster gemahnt.

Das Stück ist theologischen Inhaltes voll Gedankenreichthum, ausgedrückt in dem Ernste der Accorde und voll Fanatismus, angedeutet durch liturgische Weisen. Die Liebe erscheint verdrängt durch rauhe Leidenschaften, der Reiz wird häufig der Abstraction geopfert. Indem der historische Charakter der Epoche allzu kräftig sich hervordrängt, tritt die Kunst in den Hintergrund, und die Form kommt nicht mehr zum Ausdrucke. Doch durchströmt das Werk ein religiöser und pathetischer Hauch. Die Scene in der Kirche ist bewunderungswürdig und der Marsch in der That triumphirend: Johann von Leyden drückt in seinen Gesängen lyrischen Enthusiasmus und alle Schauer eines vergötterten Stolzes aus. Fides als Mutter und Christin, die den Sohn verleugnet, um ihn nicht zu verderben und vor ihm auf die Kniee fällt, um ihn zu retten, ist durch ihre erhabene Zärtlichkeit eine der Tragödie würdige Gestalt. Welch ein Reichthum im Finale des ersten Actes, wo der Chor aufgehetzt durch die Wiedertäufer sich in unermesslichen melodischen Wogen wie ein Strom zum Ozean hinwälzt. Ungeachtet dieser Schönheiten möchte es aber doch scheinen, als ob Meyerbeer seine Oper mehr für einzelne Denker componirt habe, ohne sich viel um die Anregung und Anziehung des grossen Haufens zu kümmern: er trat Deutschland, den Erinnerungen seiner Jugend und den Unterweisungen des Abbé Vogler näher. Vielleicht ist gerade der »Prophet« der wahre Ausdruck von Meyerbeer's musikalischer Empfindungsweise, sowie der geheimen Vorliebe eines Talentes, das ein starker Wille zu zwingen, zu beugen und umzugestalten nie aufgehört hat.*)

Eben das Bedürfniss nach Abwechslung, vielmehr nach neuen Erfolgen war es, welches ihn veranlasste in das friedliche und liebenswürdige Gehege eines Gretry, Monsigny und Dalayrac einzudringen. Der ernste Meyerbeer trat in einen Wettkampf mit den Herrschern des emancipirten Vaudeville ein; er versuchte sich in einer Kunstgattung, die ganz vorzugsweise Frankreich angehört, welche seit 75 Jahren so viele unvergleichliche Talente: Boieldieu, Herold, Auber etc. an der Spitze, erweitert und ohne Unterlass zu immer neuem Blühen gebracht haben. Zur Einweihung des neuen Theaters in Berlin hatte er eine Oper unter dem Titel: »Das Feldlager in Schlesien« **) componirt, worin die Querpfeifen, Trommeln, Soldaten-Lieder den Lärm und das Gewirre des von Schiller so trefflich geschilderten Lagers darstellen. Er nahm daraus die besseren Stücke und verwendete sie im »Nordstern«, der an der komischen Oper im Jahre 1854 aufgeführt wurde. Fünf Jahre später schrieb er die »Wallfahrt nach Ploërmel« ***), worin idyllische Zustände vorherrschen. Wohl gewahrt man in diesen beiden Werken das Talent Meyerbeer's, jedoch verstört und aus seinem Gleichgewicht

*) Die »Afrikanerin« wurde in Paris zum ersten Male aufgeführt am 28. April 1865.

*) Erste Aufführung des »Propheten« zu Paris am 16. April 1849.
**) Zuerst aufgeführt in Berlin am 4. December 1844.
***) Erste Aufführung in Paris im April 1859.

Digitized by Google

gebracht, weil von dem zu engen Rahmen gedrückt. Unsere alten Meister sind daher nicht von ihren Thronen herabgestossen und die jungen Componisten durch den gewichtigen Gegner nicht entmuthigt worden. Um in der komischen Oper durchzudringen, ersetzt eben weder das Wissen, noch die vollendetste Kunst, die ungebundene Fröhlichkeit, die zarte Grazie, die Ursprünglichkeit des Gefühls und die Lebhaftigkeit des Geistes; man muss dazu — mit Einem Worte — zweimal Franzose sein.

(Schluss folgt.)

Die Säcularfeier des Geburtstages Ludwigs van Beethoven in seiner Vaterstadt Bonn

am 20., 21., 22., 23. August 1874.

Die schönen Tage sind vorüber, welche durch die Erinnerung an den grossen Mann, den vor hundert Jahren unsere Stadt dem Vaterlande geschenkt, die Bewohner und Gäste unseres Bonn zu einer Höhe der Begeisterung emporgehoben haben, wie dieselbe wohl kaum früher hier erlebt worden ist. Alle Gedanken und Bestrebungen hatten zurücktreten müssen vor dem Namen Beethoven, und auch wer nicht unmittelbar durch Neigung oder Beruf an dem Feste betheiligt war, musste eine Ahnung erhalten von dem geheimnissvollen Zauber der Kunst, welche Tausende von Menschen in einer so ungewöhnlichen Weise zu fesseln wusste und Tage, Wochenlang dem gewohnten Gedankenkreise zu entrücken vermochte. Diejenigen aber, die an dem Feste wirklich thätig oder geniessend betheiligt waren, scheiden mit dem Gefühle, dass sie gleich hohe Genüsse, gleich vollendete Darstellungen schwerlich so bald wieder erleben würden.

Schon im vorigen Jahre sollte, dem bestimmten Plane gemäss, das Fest gefeiert werden, als der Krieg allen diesen Beschäftigungen des Friedens ein jähes Ende bereitete. Den wirklichen Geburtstag Beethoven's durch eine kleinere Feier zu begehen (über welche seiner Zeit in dieser Zeitung berichtet wurde) konnte sich Bonn nicht nehmen lassen, um so mehr, als durch dieselbe unsere eben fertig gewordene Beethovenhalle ihrer Bestimmung übergeben wurde; die grössere Feier blieb damals vorbehalten; sie wurde durch einen nach Beendigung des Krieges gefassten Beschluss auf den 20. August und die folgenden Tage gesetzt.

In umsichtiger und umfassender Weise hatte das Comité seine Anordnungen getroffen, und sowohl für Herrichtung des Locals als für Gewinnung der geeigneten Kräfte alles aufgeboten. Wir dürfen bei der Erwähnung der letzteren den Anfang sicherlich mit denen machen, welche vor Allem geeignet sind, einem solchen Feste den Charakter des Grossartigen und Allgemeinen zu geben: den Chor- und Orchesterkräften. Der Chor war in seinem Kerne aus unseren Bonner Sängern und Sängerinnen gebildet, was wir nicht ohne Genugthuung hervorheben; es waren ausserdem aus den Nachbarstädten Köln, Aachen, Düsseldorf, Koblanz, Neuwied, Frankfurt u. s. w. Mitwirkende erschienen. Das zum Feste ausgegebene Textbuch*) wies eine Zahl von 373 Stimmen nach, von denen 106 auf den Sopran, 92 auf den Alt, 79 auf den Tenor und 96 auf den Bass fielen; doch waren, wie uns mitgetheilt wurde, von den von auswärts Angemeldeten etwa 70 ausgeblieben, so dass der Bonner Chor um so mehr als der eigentliche Träger der Chor-Aufführungen zu betrachten war.

*) Demselben ist ein sehr beachtenswerthes Vorwort von Herrn Dr. H. Deiters vorausgeschickt, welches eine treffende Charakteristik Beethoven's und der Werke, welche aufgeführt wurden, enthält. *D. Red.*

Was rheinische Chorleistungen sind, ist zu öfteren Malen ausgesprochen; dass dieselben nicht blos in der Frische der Stimmen, sondern auch in regem Eifer und eindringendem Fleisse begründet sind, darüber kann für Niemanden ein Zweifel bleiben, welcher diesmal Werke wie die Messe in D und die neunte Symphonie so glänzend hat darstellen hören.

Dem Chore stand ein Orchester zur Seite, wie es vorzüglicher vielleicht nie wieder so sich zusammenfinden wird. Dasselbe zählte im Ganzen 144 Mitglieder, darunter 38 Violinen, 14 Violen, 14 Violoncelli, 12 Contrabässe u. s. w.; auch die Holzblasinstrumente meist in doppelter Besetzung. Die Führer des Orchesters waren die Herren Concertmeister v. Königslöw aus Köln und Straus aus London; ausser ihnen fanden sich noch viele der besten Namen, wie Bargheer aus Detmold, Engel aus Oldenburg, Wenigmanu aus Aachen, Grützmacher aus Dresden, Derckum, Japha, Rendsburg aus Köln, denen sich unsere Bonner Mohr, Walbrül u. A. anschlossen. Die Mehrzahl der Bläser gehörte der vorzüglichen Kapelle von Hannover an. Von ganz unbeschreiblichem Wohllaute war der volle Klang des Quartetts, aber auch die übrigen Klanggruppen zeigten durchweg Kräfte ersten Ranges, und es musste eine Freude für den Dirigenten sein, mit einem Orchester, welches auf den leisesten Wink seine Intentionen versteht, die schwierigsten und grossartigsten Compositionen zur Darstellung zu bringen. Gehoben wurde die Wirkung dieser Klangmassen durch die bereits früher beobachtete, ganz herrliche Akustik der neuen Halle; in den fernsten Winkeln des Saales und der Galerieen waren die Tonwellen mit gleicher Fülle und Deutlichkeit hörbar, wie dicht bei den Ausführungen, und manche Wirkungen, auf welche man sonst kaum achtet oder gar verzichtet, kamen mit ungeahnter Bestimmtheit zum Vorschein.

Zum Dirigenten hatte man Ferdinand Hiller gewählt, den langjährigen Leiter unserer rheinischen Musikfeste, den tiefen Kenner und Darsteller von Beethoven's Meisterwerken, einen der Wenigen unter den lebenden Künstlern, die Beethoven noch selbst gesehen und das Bild des leidenden und immer noch für das Höchste begeisterten Künstlers in sich aufgenommen haben. Sein Name und noch mehr seine Erfahrung und Sicherheit mussten von vorne herein dem Feste seine Bedeutung und sein Gelingen sichern. Mit Hiller theilte sich der städtische Musikdirector von Bonn, Herr v. Wasielewski, in die Ehren und Plagen der Direction, und wenn man die ausdauernde Mühe in Anschlag bringt, welche derselbe auf die Vorübungen des hiesigen Chores verwendet hat, so wird man ermessen können, dass ihm auch über das unmittelbar Erkennbare hinaus ein sehr grosser Antheil an dem Gelingen des Festes zuzusprechen ist.

Die Proben, welche auch von Zuhörern besucht werden konnten, begannen Freitag, den 14. August; schon in der Generalprobe zum ersten Concerte (19. August) war der Saal bis auf den letzten Platz gefüllt. Hier gewahrte man bereits eine grosse Zahl der zu dem Feste geladenen auswärtigen Künstler und Vertreter der Presse, mit welchen nach der Probe in geselliger Zusammenkunft lebhafter wechselseitiger Austausch stattfand. Wir nennen unter denen, welche durch ihre Anwesenheit dem Feste noch besonderen Glanz verliehen: Niels W. Gade aus Kopenhagen, Bargiel aus Rotterdam, Dietrich aus Oldenburg, Bruch aus Sondershausen, Reinecke aus Leipzig, Grimm aus Münster, Mangold aus Darmstadt, Rudorff und Naumann aus Berlin; aus Wien war mit einem Festgrusse der Gesellschaft der Musikfreunde Dr. Gerhard von Breuning erschienen, der Sohn von Beethoven's intimem Freunde Stephan von Breuning.

Mit grossem Takte hatte das Comité die Programme der drei Concerte so zusammengestellt, dass die Zuhörer von den

Digitized by Google

Hauptgattungen, in denen Beethoven geschaffen, sich an den vollendetsten Mustern eine Vorstellung bilden konnten. Durch einen unvorhergesehenen Wechsel unter den Solisten war das Programm nur an einer Stelle unbedeutend modificirt worden.

Für das erste Concert war die Missa solennis und die C moll-Symphonie gewählt worden. Die erstere war seit dem Beethovenfeste des Jahres 1845 in Bonn nicht vollständig zu Gehör gebracht worden. Ist sie ja doch auch unter den Werken des Meisters sicherlich dasjenige, welches an alle Mitwirkende: Solisten, Chor, Orchester, ja in letzter Linie auch an die Zuhörer die höchsten Anforderungen stellt. Die technischen Schwierigkeiten z. B. in den grossen Fugensätzen lassen sich fast mit nichts Aehnlichem vergleichen; und doch kann man sagen, wenn dieselben vom Chore überwunden sind, so fängt eine ganz neue Aufgabe erst an, die der freien, leichten Darstellung des technisch Ueberwundenen, welche auf einer geistigen Auffassung des Kunstwerkes beruht. In einer selten gehörten Weise war dieses Ziel diesmal erreicht worden; die unermüdlichen Vorbereitungen, verbunden mit dem lebendigen Eifer und der unter Allen verbreiteten Begeisterung für die Sache, hatten den Chor auf die Stufe hingeleitet, auf welcher er das Werk mit bewusster Sicherheit sang und in dem Zuhörer das Gefühl der Schwierigkeit nicht aufkommen liess; so dass gewiss mancher der Zuhörer zum ersten Male den vollen Eindruck dieser grossartig componirten und mit der eindringlichsten Sorgfalt ausgearbeiteten Chöre empfangen hat.

Dem Chore stand ein Soloquartett zur Seite, welches zur Darstellung eines solchen Werkes wie kaum ein anderes geeignet und befähigt war; in technischer Hinsicht der Darstellung in vollkommenster Weise gewachsen, durchdrungen von dem Geiste der Aufgabe, selbstständig in der Auffassung des Einzelnen, und dabei übersil jene selbstbeherrschende Massshaltung zeigend, wie sie ein solches Werk erheischt. Denn gerade in der *Missa solennis* fällt dem Soloquartett eine im höchsten Sinne geistig zu erfassende Aufgabe zu; demselben liegt die Darstellung der Empfindungen ob, wie sie sich in einer feiner verzweigten Weise in dem Individuum entwickeln, es hat die Worte und Bitten auszuführen, die ihrer Natur nach dem Einzelnen angehören und daher in einer gewissen Begrenzung dem Hervortreten subjectiver Auffassung zugänglich sind.

Die Sopranistin war Frau Otto-Alvsleben, Hofopernsängerin aus Dresden. Dieselbe gebietet über eine wohlklingende und leicht ansprechende Stimme von ziemlicher Höhe und einer auch für den grösseren Raum ausreichenden Stärke, verbindet damit gleichmässige Ausbildung der Stimme in ihren verschiedenen Lagen, sichere Intonation und deutliche Aussprache, und weiss sich auch zu einer bewussten Auffassung des Gegenstandes zu erheben, den sie mit richtiger Auffassung und vollem Verständnisse der Intention des Componisten zur Darstellung brachte. Ihr zur Seite stand als Inhaberin der Altpartie Frau Amalie Joachim aus Berlin, welche wir unter den lebenden als die vorzugsweise berufene Darstellerin tiefsinnig gedachter und dabei auch technisch schwieriger Partieen betrachten dürfen. Die wunderbare Weichheit und Fülle ihrer schön ausgeglichenen Stimme, die vollkommen reine Intonirung, die edle Aussprache, die Sicherheit in Ausführung schwieriger Passagen, alles das sind Vorzüge, welche auch sonst schon als willkommene Eigenschaften gut geschulter Künstler hervorgehoben werden, die aber hier nirgendwo als Selbstzweck hervortreten, sondern überall nur im Dienste der künstlerischen Idee stehen, welche deutlich und treu darzustellen die Künstlerin als ihre Hauptaufgabe ansieht. Von dem ersten *Kyrie eleison* an, welches ja die Altsolostimme zuerst in vollem Tone hinaussingt und welches sie mit wärmster Empfindung vortrug, war ihre Darstellung beseelt und richtig accentuirt, dabei überall massvoll und frei von jeder einseitigen Hervorhebung einzelner Momente zum Nachtheile des Ganzen. Auch dem Tenoristen, Herrn Vogl aus München, dürfen wir ein entsprechendes Lob diesmal aus vollem Herzen zollen; wir dürfen ihn zu den gebildetsten, zur Darstellung classischer Tongebilde am meisten befähigten Künstlern der Gegenwart zählen. Unterstützt von einem kräftigen, wohlausgebildeten und technisch vollkommen ausgebildeten Organ, sicher in der Herrschaft über dasselbe, hat er sich mit dem eifrigsten Studium dem grossen Gedanken des Meisters hingegeben, in dem er völlig lebt; jede einzelne Stelle zeugt davon, dass er mit Ernst und ohne an einen momentanen Effect zu denken, in den tieferen Sinn des Componisten einzudringen bestrebt ist. Auch jenes zu starke Vorwalten subjectiver Auffassung, welches wir bei einer früheren Gelegenheit als eine nicht erwünschte Eigenthümlichkeit im Vortrage Herrn Vogl's kennen lernten, sehen wir ihn mit Erfolg zu mässigen bestrebt. Gerade die besten Künstler haben oft mit dem Innehalten der hier zu beobachtenden feinen Grenze zu kämpfen; und doch liegt in der selbstlosesten Hingabe häufig gerade die tiefste und wahrste Auffassung des Kunstwerkes. Einen technisch und künstlerisch hochgebildeten Sänger lernten wir endlich noch in Herrn Adolph Schulze aus Hamburg kennen, welcher die Basspartie mit ebenso viel Sicherheit als Geschmack und Wahrheit des Ausdruckes vortrug. Seine Stimme hat in der oberen Lage einen angenehmen, vollen Klang, während sie nach der Tiefe zu etwas an Kraft verliert; doch ersetzt dies der Künstler durch schöne Ausgleichung des gesammten Umfanges, vollkommene Sicherheit des Tonansatzes und eindringende geistige Erfassung.

So war Alles geschehen, um die Aufführung der grossen Messe zu einer vollkommenen zu machen; man konnte es der gespannten Aufmerksamkeit des Publikums ansehen, wie tief und unmittelbar jeder einzelne Theil auf die Gemüther wirkte. Wer kann sich aber auch dem Eindrucke dieser Musik entziehen, welche wie keine andere mit der ergreifendsten Unmittelbarkeit zu uns spricht und abgelöst von allem Gewöhnlichen, frei von jeder conventionellen und überlieferten Weise in den wahrsten und schönsten Tönen das Herz des Tondichters aussprichtl Ohne dass wir hier auf den, den Lesern dieses Blattes unzweifelhaft gegenwärtigen Inhalt weitläufig eingehen, geht doch jeder einzelne Moment noch einmal vor unserem Geiste vorüber. Wir gedenken des *Kyrie*, jenes erhabensten und schönsten Bittgesanges, den je ein Tondichter ausgesprochen; bei dessen Hören, wiewohl es ausschliesslich musikalische Mittel sind, durch welche der Componist sich ausspricht, wiewohl man die Kunst bis ins Einzelne verfolgen kann, welche die Wirkung hervorbringt, Niemand mehr der Form und der Absicht denkt, sondern sich willenlos von dem überwältigenden Strome fortreissen lässt, auf welchem uns der Meister durch alle Höhen und Tiefen der Sorge und Angst mit sicherer Hand hindurchführt. Das Tempo des *Kyrie* war etwas zu langsam genommen (der Componist schreibt *Allabreve*-Takt vor); sonst wären vielleicht manche vom Componisten wohlbedachte Wirkungen, z. B. die auf ein ganz einfache Motiv gebaute, gewaltsame Steigerung der Bitte in der Wiederholung des *Kyrie* (nach dem *Christe*) noch besser hervorgetreten. Auch das *Gloria* wurde mit Sicherheit gesungen und übte eine durchgreifende Wirkung; seinen verschiedenen und zum Theil in scharfem Contraste einander gegenüberstehenden Theilen folgte das Publikum mit gespannter Aufmerksamkeit; das Soloquartett trug die getragenen Stellen mit schönem und wahrem Ausdrucke vor, während die Vereinigung von Chor und Soli in der Schlussfuge allen Glanz dieses meisterhaft gesetzten Stückes zu deutlicher Erscheinung gelangen liess. Dasselbe können wir vom *Credo* sagen; die Festigkeit in dem Hauptmotive, die eigenthümliche Auffassung der einzelnen Theile in ihrer grossen Mannigfaltigkeit stand in plastischer Klarheit vor dem Hörer,

Digitized by Google

der auch ohne Text mit Sicherheit folgte. Man erkannte eben zu grösster Freude, wie jeder Einzelne unter den Mitwirkenden völlig auf der Höhe seiner Aufgabe stand und es als Ehrenpflicht ansah, diesen schwierigsten und grössten Gebilden der Beethoven'schen Kunst allen Eifer, allen Fleiss zuzuwenden. Die herrlichste Wirkung that namentlich das *Et incarnatus est*, wohl das am tiefsten gedachte Stück der Messe. Beethoven hat hier das Geheimniss der Menschwerdung in einer wahrhaft geheimnissvoll, ahnungsreich klingenden Weise wiedergegeben, durch die Wahl der Tonart ganz an den Cultus andeutungsweise erinnernd, in welchem der Priester das Geheimniss verkündigt. Höhere, überweltliche Stimmen scheinen dasselbe weiter auszuführen, während die Gemeinde, auf einem Tone verharrend, dasselbe wie etwas Unverstandenes nachspricht. Herr Vogl bewies durch die vorsichtig zurückhaltende Art, mit welcher er den Eintritt der Stelle sang, dass er recht wohl verstand, was Beethoven hier sagen wollte; doch ist dieser Ausdruck in den Noten und der Begleitung schon völlig enthalten, und der Darsteller hätte den Eintritt im Interesse der Deutlichkeit immerhin etwas stärker markiren dürfen. Von der herrlichsten Wirkung war die Leistung des Soloquartetts in dem *Crucifixus* und namentlich in dem Schlusse, wo nach der über alle Massen grossartigen und kunstreichen Fuge die Solostimmen wieder eintreten und in frei bewegten Figuren und Melismen das Ausgesprochene wie mit überweltlichem Lichte verklären. Alles Gesagte könnten wir bei den übrigen Sätzen nur in veränderter Weise wiederholen. Die verschiedenen Nüancen der Stimmung, welche sich im *Sanctus* nacheinander entwickeln, traten charaktervoll und deutlich hervor — selbst das *pleni sunt coeli*, dem Sturme des Orchesters gegenüber nur von den Solostimmen gesungen, war wenigstens deutlich vernehmbar; wahrhaft schwelgen aber konnten wir in dem herrlichen *Benedictus*, in welchem das Violinsolo — nachdem eine kleine Disharmonie mit den begleitenden Instrumenten sich in schönste Harmonie aufgelöst hatte — mit den Solostimmen sich zum vollendetsten Ensemble vereinigte. Herr Concertmeister Straus aus London trug das Solo mit der vollkommensten Reinheit und wahrsten Empfindung vor. Im *Agnus Dei* war zunächst die edle, richtige Auffassung der ersten Melodie durch den Bassisten Herrn Schulze hervorzuheben; die Steigerung der Bitte zu inständigstem Flehen, das *Dona nobis* in seinen verschiedenen Motiven, endlich die leidenschaftlich aufgeregte Bitte um den äusserenе Frieden, alles gelang vorzüglich und hinterliess den tiefsten Eindruck. Das Publikum folgte, zum grossen Theile mit dem Clavierauszuge in der Hand, mit der gespanntesten Aufmerksamkeit und lohnte den Ausführenden ihre vorzügliche Leistung mit rauschendem Applause. Wir glauben nicht zu irren, wenn wir die Ansicht aussprechen, dass diese Aufführung zur Verbreitung des Verständnisses dieser Messe in weiteren Kreisen wesentlich beigetragen hat.

Aus der letzten Zeit Beethoven'schen Schaffens worden wir nun mit einem Schlage zurückversetzt in jene reiche Blüthezeit seiner Schöpferkraft, die sich in dem ersten Jahrzehend unseres Jahrhunderts entwickelte: es folgte die C moll-Symphonie, welche nun dem Orchester Gelegenheit gab, sich in seinem Glanze zu zeigen. Wir dürfen sagen, dass eine vollendetere, in höherem Grade begeisternde und begeisternde Aufführung dieses Tonwerkes wohl kaum gehört werden kann. Da war jeder Einzelne durchdrungen von dem Geiste des Werkes und von der Verpflichtung, zur würdigen Darstellung desselben bei dieser festlichen Gelegenheit sein Bestes zu leisten. Das Tempo der einzelnen Sätze war wohl mit Rücksicht auf die Regel, dass bei grossen Massen in dieser Hinsicht grössere Zurückhaltung an der Stelle ist, durchweg gemässigter genommen, wie man die Sätze sonst hört; bei diesen mächtigsten Werken Beethoven's tritt ohnehin nicht leicht die Gefahr ein, den Eindruck des Inhaltes durch ein, wenn auch vielleicht mitunter etwas zu langsames Tempo abgeschwächt zu sehen. Die Aufstellung des Orchesters — die Bässe und Celli von den übrigen Saiteninstrumenten getrennt, hinter den Blasinstrumenten — erwies sich an diesem und den folgenden Tagen nicht immer ganz günstig. Der Beifall war nach jedem Satze ein enthusiastischer; man verliess das Concert in gehobenster Stimmung und mit dem Bewusstsein, dass der schöne Anfang auch das entsprechende Ende verbürge.

(Schluss folgt.)

Von Dingelstedt bis Herbeck.

(Ein Rückblick auf die Oper in Wien.)

Von **E. Schelle.***)

X.

Mit grossem Pomp wurde in den Blättern als »Factum« ausposaunt, dass unter Director Herbeck's Leitung das Konst-Institut eines grossen Aufschwunges sich erfreut habe, wie denn überhaupt die Reclame unter der neuen Direction alle Register aufzog. Es kamen sogar überraschende Notizen zutage, welche das Publikum höflichst ersuchten, ja die interessanten Opernvorstellungen nicht zu versäumen. Wenn zufällig der Clown der Renz'schen Kunstreiter-Gesellschaft am 22. März in einem hiesigen Blatte las: »Die heutige Opernvorstellung des »schwarzen Domino« im Hofoperntheater ist die letzte in dieser Saison, da sich Herr Walter bereits in den nächsten Tagen zu seinen Gastspielen nach Köln, Frankfurt etc. begiebt. Die reizende Oper wird vor August nicht mehr zur Vorstellung gelangen, und Freunden lieblicher Musik wird dieser Wink willkommen sein, um den Besuch der betreffenden Opernvorstellung nicht länger aufzuschieben«, musste er nicht die Nase rümpfen über diesen Reclamestil, der selbst bei Puppen- und den höheren Affentheatern schon längst ausser Mode gekommen ist? Doch mögen wir solche Reclamen, so wenig sie zur Würde eines Kunst-Instituts passen, allenfalls entschuldigen, wofern sie nur wirkliche Thatsachen hervorheben; allein wo denn zeigen sich die Spuren jenes grossen Aufschwunges der Oper? In dem neuen Repertoire Herbeck's haben wir sie nicht zu suchen, denn wie könnten jene fünf Opern, und dazu unter ihnen drei von kleinem Kaliber, wie der »Postillon«, »Rigoletto«, der »schwarze Domino«, gegen die 11 Stücke Dingelstedt's im gleichen Zeitraume ins Gewicht fallen, nämlich gegen »Freischütz«, »Lucia«, »Meistersingers«, »Norma«, »Margarethe«, »Afrikanerin«, »Maskenball«, »Josef«, nebst den Balleten »Satanella«, »Carnevals-Abenteuer«, »Giselle«. Leuchten sie etwa, diese Spuren, aus dem Charakter des Gesammt-Repertoires hervor, dass jetzt, wo ein Vollblutsmusiker an der Spitze der Leitung steht, bei der Gestaltung desselben vornehmlich der musikalische Werth der Tonwerke ins Auge gefasst wäre? Sollen wir vielleicht den grossen Aufschwung darin erkennen, dass der k. k. Hofopern-Director Gluck und Beethoven vornehm gänzlich beiseite geschoben hatte, Beethoven, mit dessen symphonischen Werken er einst im Musikvereinssaale seine schönsten Triumphe gefeiert? Dingelstedt hatte 1870 im Verlaufe des ersten Halbjahres »Fidelio« dreimal gebracht, von Herbeck ist diese Perle unter den Opern gar keiner Aufführung gewürdigt worden, wahrscheinlich *par respect pour la caisse*, ebensowenig die »Armidas, welche dazu von Dingelstedt mit möglichster Pracht ausgestattet war, wiederum wohl nur *par respect pour la caisse*, während die »Afrikanerin« während 6½ Monate nicht weniger als neun, der »Roberts nicht weniger als sechs Vorstellungen erlebten, abermals — wir können es nicht anders auffassen — *par respect*

*) »Presse« Nr. 248.

Digitized by Google

pour la cause. Solche Unterlassungssünden rächten eine jede, zumal aber eine musikalische Direction: unter Dingelstedt und Esser sind sie nie vorgekommen.

Indessen fehren wir fort, die Spuren des grossen Aufschwunges aufzusuchen, denn irgendwo muss er doch stecken, da man ihn so prätentiös an die grosse Glocke gehängt hat. Nun, da tritt uns endlich die ellmächtige Keste entgegen, vor der sich die Kunst nur zu oft demüthig beugen muss und welche ohne Zweifel euch »Fidelio« und »Armida« als bescheidenen Werken ohne bedeutende Zugkraft die Thür gewiesen hatte. In jener Aufschwungsnotiz, welche ein bekanntes Blatt am 17. Juni brachte, heisst es je ensdrücklich, dass die Oper auch ein musterieller Beziehung ein glänzendes Resultat erzielte. »Die Einnehmen waren beträchtlich höher, die Ausgaben dagegen bedeutend herabgemindert, wenn man diese Posten mit demselben Zeitabschnitte des Vorjahres in Vergleich stellt.« So wird denn sogar auch das arithmetische Exempel der Ausgaben und Einnehmen zum Werthmesser eines Kunst-Instituts erhoben. Noch unserer Anschauung über, und wir gleuben dazu berechtigt zu sein, ist eine Opernsaison kein Bank- oder commercielles Geschäft, dessen Credit einzig und ellein vom Soll und Haben abhängt. Das Publikum findet sich wehrlich nicht bemüssigt, bei den Vorstellungen die Erspernisse der Direction zu berechnen und deren Verdienst denach abzuschätzen, es zahlt theure Preise für seine Sitze und hat mithin das Recht, möglichst glänzende und vollendete Leistungen zu verlangen. Es wird dem Institute besser damit gedient sein, wenn die Direction mehr in solchen, als in Erspernissen ihren Ruhm setzen kann; leider ist dies nicht der Fall. Die Leistungen der Oper während des letzten Halbjahres waren vielmehr im Genzen und Grossen höchst dürftig. Die unverhältnissmässig geringe Erweiterung des Repertoires wird durch die musikalisch völlig werthlose Novität »Rienzi« doch wahrlich nicht ausgeglichen, welch letztere dazu erst in den letzten Tagen der Saison kam und eigentlich nur mit grosser Mühe zu Stande gebracht wurde. Dingelstedt konnte dem Nemen Wagner zu Ehren dieses Werk vorführen, de er bereits »Armida«, die »Meistersingers u. a. m. vorgeführt hatte, aber dem Musiker Herbeck hätten wir ein würdigeres Debut gewünscht, wir können es nur entschuldigen, weil ihm das Werk vom Vorgänger in der Direction übermacht war. Allein auch in qualitetiver Hinsicht waren die Theten des Opern-Instituts, einzelne Ausnahmen ebgerechnet, keineswegs so glorreich, dass die Direction demit prunken könnte. So weit unsere Erinnerungen reichen, heben wir die drei Demen in der »Zauberflöte« stets mit den ersten Kräften besetzt gefunden, wie es die Achtung vor dem Meisterwerke, wie vor dem Nemen Mozart jeder Theater-Direction vorschreibt. Unter Salvi waren es die Damen Bettelheim, Kraus und Destinn, welche diese Perlien vertraten. Als im Winter 1867/68 diese ewig junge Oper unter Esser's erfebener Leitung noch im alten Hause neu einstudirt wurde, betraute man damit die Fräulein Gindele, Benza und Frau Wilt, frau Materne ersetzte Fräulein Benza, als uns diese verliese.

(Schluss folgt.)

Amerikas musikalische Zukunft.

Eine New-Yorker Stimme lässt sich über diesen Gegenstond in folgender Weise vernehmen:

Es steht aus, nachdem Strakosch und die Nilsson mit der Academy of Music eine Opernsaison auf zehn Wochen, unter dem Alpdrucke von zwelhundert und fünfzig hohlköpfigen Actionären, abgeschlossen haben, im nächsten Herbst und Winter eine Opernsaison mit all den lächerlichen Sitten und Thorheiten einer solchen bevor. Eine Thatsache von verhältnissmessig geringer Bedeutung, sind ihre Resultate sehr leicht vorauszusehen. Die Billets zu je vier oder fünf Dollars werden das runde Sümmchen von hunderttausend Dollers für die Taschen der Beiden, Strakosch und Nilsson, abwerfen. Jeder Actionär wird 50 Dollars als den auf ihn entfallenden Antheil einstreichen. Für ein Plauderstundchen wird es Stoff genug geben, und Kaufleute werden sich ob der lebhalten Nachfrage nach Seidenzeugen, Opernmänteln und Hüten vergnügt die Hände reiben. Den Müttern wird eine neue Gelegenheit geboten sein, ihre heirathsfähigen Tochter in gefälligen Formen und Anzügen auszustellen, mit denen unerwesslichen Nebenvorbeile, dass man diese nur wird sehen, nicht — hören mussen; und endlich werden auch die musikalischen Ohren Jener, welche es bezahlen können, durch einige Trillerchen gekitzelt werden. . . .

Allein die letztere Zeit hat gezeigt, dass uns fürs nächste Jahr bedeutungsvollere Aussichten eröffnet sind. Der Beitritt Dr. Pech's zur musikalischen Leitung der falschlicher Weise so genannten Kirche musik-Gesellschaft ist ein Fortschritt bedeutendes Ereignss. Wir brauchen weder ihn noch seine Bestrebungen zu loben, denn er hat sich zu einer Stellung emporgeschwungen, auf welcher er unantastbar ist. Wenn aber Einige ihn wirklich davon zu verdrangen wünschen, so wird dies wohl nicht möglich sein, indem sie seine literarische oder musikalische Bildung herabsetzen, sondern indem sie sich mit seinen Freunden verbinden, um ihn zu lobhudeln. Die ästhetischen Griechen waren endlich des Aristides überdrüssig, den sie den »Gerechten« nannten. Dr. Pech's Feinde sind in Wirklichkeit seine sittigsten Wohlthäter.

Bor il l hat sich als tüchtiger Dirigent erwiesen und wenn er auch seine Fehigkeiten als Meister der Vocalmusik nicht vollkommen entfaltete, so müssen wir ihn doch die Führung der italienischen Schule unserer Heimath zuerkennen.

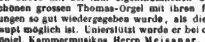
Allein die verhüffendste und neueste Erscheinung ist Dem rasch, zuletzt Chordirector in Breslau in Preussisch-Schlesien. Seine Leitung der Arion Society a Concerte bezeichnet neus Aera in der Musikgeschichte Amerikas. Wir hatten nie zuvor ein mit dem Dirigentenstäbchen so gut geschultes Orchester gehabt. Es schien von einer magnetischen Kraft des Dirigenten erfasst zu werden, bis es sich seinem Verständnisse näherte, wenn er nachher die Violine an seine Brust setzte und mit den Fingern den Takt schlug. Nie hatte Amerika zuvor eine solche orchestrale Aufführung gekannt, und das will viel heissen. Doch Alles war in diesem Urtheile einig. Auch das Violinspiel Demrosch's wurde bisher nicht übertroffen, höchstens durch Vieuxtemps. (?) — Die Resultate dieser drei musikalischen Elemente — der englischen, italienischen und deutschen Schule — durch die genannten drei Führer so machtig ausgeprägt, werden von ungewöhnlicher Tragweite sein. Sie werden nicht bestehen in einer vermehrten Nachfrage nach Glacehandschuhen, noch in einem kleinen musikalischen Kitzel, sondern der musikalisch gebildete Theil unserer Nation wird mächtig angeregt werden in seinem tiefsten Innern, und die Kunst einen ne gefuhlten Aufschwung nehmen. Was der Besuch Jenny Lind's in Amerika zur Verfeinerung unseres musikalischen Geschmackes beigetragen hat, das werden auch die höchst vollendeten Repräsentationen der verschiedenen Schulen Europas leisten, und die Anschauungen, welche in der Steinway Hall zur Geltung kommen, werden, in sich immer erweiterndem Kehlo, jede Ecke durchdringen. Während das Opern-Gesindel der Nilsson höchstens als zeitliche Bescheerung einen kleinen vorübergehenden Werth besitzt, sind die überfliessenden Verdienste jener drei Meister vollkommen geeignet, dauernde und unendliche Bedeutung zu erlangen.

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **Berlin.** (Chor der Thomaskirche.) Donnerstag Abend (den 31. August) faierte der vor sechs Jahren vom Organisten Herrn Relahold Succo gegründete liturgische Chor der hiesigen Thomaskirche sein jähriches Stiftungsfest durch Aufführung verschiedener Chor- und Solo-Gesänge und eine Ansprache des Herrn Predigers Hübener, welcher als ein eifriger Musikliebhaber die hohe Bedeutung des Kunstgesanges beim öffentlichen Gottesdienste vollkommen anerkennt und deshalb diesem Chore seine regste Theilnahme schenkt. Dieser bekanntlich aus freiwillig zusammengetretenen Gemeinde-Mitgliedern bestehende Singechor zählt ungefähr vierzig Frauen- und zwanzig und einige Männerstimmen, welche wochentlich einige Male unter Succo's Leitung üben und dann die erlernten Stücke Sonntags beim Gottesdienste vortragen. Da viele der jetzt recht tuchtigen Sänger fast ohne alle musikalischen Vorkenntnisse eintraten, so wird man die Zeit und Mühe ermessen können, die der Dirigent diesem Institute hat widmen müssen, um es in Verlenf von sechs Jahren auf seinen jetzigen Standpunkt zu bringen; und diese Mühe wird nie schwinden, da es in der Natur der Sache liegt, dass altere Mitglieder austreten und neue noch unterschult hinzukommen. Bei der in Rede stehenden Feierlichkeit können wir daher mit besonderer Anerkennung hervorheben, dass keine fremden Sänger zur Unterstützung und Verstärkung hinzugezogen waren, sondern dass der Chor ganz auf eigenen Fussen stand,

Digitized by Google

ja, dess sogar die Seinenummern des Programmes einige Arien resp. Duetten aus Graun's »Tod Jesu«, Handel's »Judas«, Mendelssohn's »Elias« und Hiller's »Zerstörung Jerusalems« von Mitgliedern des Vereines selbst mit Anstand vorgetragen werden konnten und einen Beweis auch für Succo's Tochtigkeit als Lehrer des Sologesanges ablegten. Die Feier begann mit Succo's sehr ansprechender Motette nach Psalm 84 »Wie lieblich sind deine Wohnungen, Herr Zebaoth« (Op. 7 Nr. 2) für vier Chor- und fünf Solostimmen, und die auch recht wohltönend und rein vorgetragen wurde. Die Arien konnen wir übergehen. Die folgende Chor-Nummer war Lotti's sechsstimmiges *Crucifixus*, und die dritte Mendelssohn's Psalm 43, achtstimmig (Op. 78 Nr. 2). Beide Stücke gelangen nicht so wie des zuerst genannte und die Schuld lag an den Männerstimmen, die bei ihren ersten Einsätzen unrein wurden, Zaghaftigkeiten, die beim A capella-Gesange, wenn man nicht ganz sichere Kräfte zur Verfügung hat, leicht eintreten können. Offen gesagt, fand ich schon beim Lesen des Programmes die Wahl dieser beiden Stücke mit so starken Dissonanzhäufungen etwas gewagt. Desto vollkommener gelang aber die Schlussnummer, eine aus mehreren Solostücken (Recitativen, Arie, Duett und Quintett) und drei grossen contrapunktisch-durchgearbeiteten Chören bestehende Cantate Succo's über die herrliche Choralmelodie »Wachet auf, ruft uns die Stimme«. Dieses ziemlich umfangreiche Werk, welches den grossen Theil des Abends ausfüllte, ist ursprünglich mit Orchesterbegleitung componirt, welche von Succo mit der ihm eigenthümlichen Geschicklichkeit auf der sehönen grossen Thomas-Orgel mit ihren feinen Register-Nüancirungen so gut wiedergegeben wurde, als dies auf einer Orgel überhaupt möglich ist. Unterstützt wurde er bei diesem Spiele durch den königl. Kammermusikus Herrn Meissner, welcher im ersten und letzten Chore den der Tenor-Posaune zuertheilten *Cantus firmus* blies, was von guter Wirkung war. An der genannten Cantate müssen wir, wie an allen Succo'schen Compositionen, die schöne Sangbarkeit in der Stimmführung loben, die in vorliegendem Werke namentlich in der ganz vortrefflich durchgearbeiteten Schlussfuge »Alleluja Amen« mit dem in breiten halben Noten einhergehenden und dem Chorsatze selbst entnommenen Hauptthema:



zu glanzvoller Wirkung kam. Das Beschluss der Feier machte eine freie Orgelphantasie des Dirigenten, durch welche wir abermals Gelegenheit hatten, den vollen (durch kein Uebermsess von Mixturen verdorbenen) Ton der nach Grell's und Succo's Disposition erbauten Orgel zu bewundern.

* **Berlin.** Die im Herbste 1835 durch Frau Fanny Schindelmeisser gegründete Clavierschule, welche seit 1846 von ihrer Tochter, Frl. Adele Dorn, fortgeführt wurde, ist nunmehr nach 30jährigem Bestehen geschlossen worden. Frl. Dorn, eine Schülerin von Louis Berger, giebt nun Privatstunden.

* **Dresden.** Ueber den Neubau unseres Theaters spricht sich Prof. W. Lübke in der Beilage Nr. 332 der Augsburger Allgem. Ztg. wie folgt aus: »Bei den Entwürfen für den Neubau sind dem Architekten von vornherein ganz andere Forderungen gestellt worden, als bei seinem ersten Bau. Diese Forderungen gingen sich mit Nothwendigkeit aus der neuesten Entwicklung unseres Bühnenwesens. Damals, als Semper den seinen anmuthigen Bau seines ersten Theaters schuf, bewegte sich das Bühnenleben bei uns noch in den Grenzen des Schönen und Maassvollen, daher bedurfte ein Theatergebäude noch nicht die kolossalen Ausdehnungen, welche man jetzt beansprucht. Seitdem der blosirte Geschmack des grossen Publikums nur noch mit den Spectakel- und Ausstattungs-Opern eines Meyerbeer und Wagner zu füttern ist, werden Häuser von solchen Dimensionen verlangt, an denen im Innern alle feinere Kunst der classischen Oper, sowie des Schauspiels und gar des Lustspiels scheitern muss; während schon im Aeussern das Talent des Architekten auf die schwierige Probe gestellt wird, nicht blos die grossen Massen in rhythmischen Bezug zu einander zu bringen, und die verschiedenartigsten den mannigfachsten Bedürfnissen dienenden Räume schicklich zu verbinden, sondern auch dieses aus heterogenen Theilen zusammengefügte Ganze in einer künstlerischen Grundaccord zu stimmen. Diese grossen Schwierigkeiten hat, meines Erachtens, Semper in den wesentlichsten Punkten mit Meisterschaft überwunden. Oh das neue Theater von allen Seiten den glücklichen Massenrhythmus darbieten wird wie der frühere Bau, lasse ich dahingestellt sein, möchte es aber eher bezweifeln als unbedingt bejahen. Jedenfalls ist eher die Lösung der Aufgabe an sich aus einem durchaus gesunden und rationellen Princip erfolgt, und zugleich mit jener sicheren Meisterschaft, welche wir an Semper kennen. Desshalb dürfte dieser Theaterbau bahnbrechend für die Folge sein, und uns von jenen Scheinmotiven befreien, welche, so schön an und für sich, für die praktische Lösung und die künstlerische Charakteristik dieser Aufgabe nun nur bedingten Werth haben. Nur so viel muss man sich klar machen: so wenig der Theaterfreund im Innern eines solchen Theaters auf die Feinheiten dramatischer Darstellung rechnen darf, so wenig darf der Kunstfreund von einem solchen Massenbau im Aeussern die zierliche Anmuth erwarten, welche den älteren Bau auszeichnete. Mit Recht musste Semper hier, statt der feinen selbst spielenden Formen der Frührenaissance mit ihrer jugendlichen Grazie, die kräftvollen fast derben Gliederungen, die männliche Ausdrucksweise der Hochrenaissance wählen. Wem diese Ausdrucksweise nicht sympathisch ist, der möge bedenken, dass Alles seine Zeit und seinen Ort hat. Ohne Frage wird der Neuben sich mindestens ebenso sehr dem architektonischen Gesammthilde Dresdens harmonisch einfügen, wie der frühere Bau gethan.«

* **Graz,** im September. *B.* Das landschaftliche Theater brachte uns auch in dieser Saison einige recht gelungene Operaufführungen. Am dankbarsten müssen wir Herrn Director Kreibig sein, dass er uns mit den so sehr begehrten musikalischen Dramen mehr verschonte als dies früher der Fall war, und dass er es verstand uns durch ausgezeichnetere Gäste manch genussreichen Abend zu verschaffen. Insbesondere müssen wir Frl. Ehnn von Wiener Operahause, die unter andern in einer für Graz neuen Oper »Mignon auftrat, als eine Sängerin hervorheben, welche neben einer Stimme von seltener Schönheit auch die Kunst des Vortrages im vollen Maasse ihr eigen nennen kann. Die Oper selbst erschien uns als seicht angelegte Composition ohne jede grössere Bedeutung für die Kunst. »Wilhelm Meister«, der zum Theil gegeben, hatte auf den Componisten doch anregender wirken können. Die Ouvertüre bietet einige nette Sätze, auch einzelne Nummern (z. B. Gesang des Harfners) mögen ganz gut hingehen; dem Ganzen fehlt jedoch eine einheitliche vollendete Conception. Witt aus Dresden stellte sich von in Wagner und Meyerbeer'schen Opern dar und zeigte sich als tüchtiger Sänger. Alle Gäste wurden von unserem für ein unsubventionirtes Provinztheater anerkennenswerthen Kräften zufriedenstellend unterstützt.

* **Wien,** 31. August. *F. P.* Das Gastspiel des Hrn. Betz, ersten Baritonisten der Berliner Oper, hat hier ganz angemeines Aufsehen gemacht. Das Hof-Operntheater war an den sechs Abenden, wo Herr Betz sang, bis auf den letzten Platz gefüllt, was insofern auffallend ist, als dieser Künstler hier fast nur dem Namen nach bekannt war und derselbe es verschmäht hatte, vor seinem Eintreffen die jetzt so beliebte Recipme-Lärmtrommel rühren zu lassen. Er machte es ähnlich wie Cäsar: er kam, sang und siegte. — Wie uns wohlverbürgte Gerüchte melden, besteht die Force des Herrn Betz in der Interpretation der Wagner'schen Gestalten; er soll sich selbst der directen Aufklärungen von Seiten des Dichter-Componisten mehrfach zu erfreuen Gelegenheit gehabt haben. Nachdem wir wir ihn nun kennen gelernt, pflichten wir allen Denen bei, die ihn für einen unvergleichlichen Wagner-Sänger halten. Seine Darstellung des »Telramund«, »Wolfram« und »Hans Sachs« ist mehr als eine richtige: sie ist die richtige. Das Publikum empfand (wir sagen gefliessentlich nicht: erkannte) dies blitzschnell und geizte wahrlich nicht mit Beifallsbezeugungen. Herr Betz befriedigt sofort bei seinem Erscheinen durch das harmonische Wesen, welches in Gestalt und Mienen zum Ausdrucke kommt. Mit den ersten Tönen, die man von ihm hört, fühlt man sich sympathisch zu ihm hingezogen. Im Verlaufe der Durchführung seiner Partie tritt man ihm innerlich immer näher: sein Gefühl ist so wahr, sein Vortrag so lebendig, dass man mit ihm fühlt und mit ihm lebt. Das Höchste aber an ihm ist die gerade bei Sängern so äusserst seltene Eigenschaft, dass er gänzlich in dem Kunstwerke aufgeht, dass er nie die Gelegenheit vom Zaune bricht, seine herrlichen Stimmmittel auf Kosten der Gesammtwirkung in den Vordergrund treten zu lassen. Was bei Wagner's Gebilden dem Darsteller als das Wesentlichste obliegt: die feinste Ausmalung der Details, die höchste Schärfe und Deutlichkeit in der Articulation und Declamation, das tritt in Partien wie »Don Juan« und »Nelusko« nicht so entschieden in die erste Reihe. Herr Betz, der dan musikalischen Theil auch hier meisterhaft ausführte, vermochte doch nicht das dramatische Element zu so intensiver Wirkung zu bringen, wie unser ständiger Vertreter dieser Rollen, Herr Beck. Seine Grösse im Spiel beruht mehr darin, dass er die einzelnen Züge des darzustellenden Charakters bei den besonderen Gelegenheiten enfaltet, als dass er diese in ein Bild zusammenfasst. Unser Publikum fand auch diesen Unterschied in der Leistung des Herrn Betz richtig heraus.

* **Wien.** In den Concerten im k. k. Volksgarten producirte Herr Eduard Strauss eine Composition vom König Louis XIII., welche sehr grossen Beifall fand und im letzten Concerte viermal wiederholt werden musste.

Digitized by Google

ANZEIGER.

[448] Im Verlage des Unterzeichneten sind erschienen:

Classische
Claviercompositionen
aus älterer Zeit
gesammelt von
H. M. SCHLETTERER.

Deutsche Schule. Heft 1.

Gottlieb Muffat, Zwei Suiten und Ciaconna. 1 Thlr. 3 Ngr.
Einzeln: Nr. 1. Suite in D. 12 Ngr. Nr. 2. Suite in B. 12½ Ngr. Nr. 3. Ciaconna. 9 Ngr.

Deutsche Schule. Heft 2.

C. Ph. E. Bach, Vier Sonaten, Arioso con Variazioni und Fuge. 1 Thlr.
Einzeln: Nr. 1. Sonate in C dur. 7½ Ngr. Nr. 2. Sonate in B dur. 9 Ngr. Nr. 3. Sonate in F moll. 7½ Ngr. Nr. 4. Sonate in E dur. 7½ Ngr. Nr. 5. Arioso con Variazioni. 4½ Ngr. Nr. 6. Fuge. 4½ Ngr.

Deutsche Schule. Heft 3.

J. Fr. Reichardt, Drei Sonaten, Rondo, Naiver Scherz und Andantino. 21 Ngr.
Einzeln: Nr. 1. Sonate in F dur. 6 Ngr. Nr. 2. Sonate in Es dur. 6 Ngr. Nr. 3. Sonate in G dur. 6 Ngr. Nr. 4. Rondo, Naiver Scherz und Andantino. 6 Ngr.

Italienische Schule. Heft 1.

Francesco Durante, Studien und Divertissements. 18 Ngr.

Italienische Schule. Heft 2.

Domenico Scarlatti, Achtzehn Stücke. 1 Thlr. 9 Ngr.
Einzeln: Nr. 1. Presto in C dur. 4½ Ngr. Nr. 2. Presto in A moll. 3 Ngr. Nr. 3. Allegro in F dur. 3 Ngr. Nr. 4. Pastorale in F dur. 3 Ngr. Nr. 5. Prestissimo in D moll. 3 Ngr. Nr. 6. Allegro in B dur. 4½ Ngr. Nr. 7. Allegro in G moll. 3 Ngr. Nr. 8. Allegrissimo in Es dur. 3 Ngr. Nr. 9. Allegro vivace in C moll. 3 Ngr. Nr. 10. Allegro molto in As dur. 4½ Ngr. Nr. 11. Allegro in B moll. 3 Ngr. Nr. 12. Allegro con spir. in H dur. 4½ Ngr. Nr. 13. Allegro in E dur. 3 Ngr. Nr. 14. Allegro molto in D dur. 4½ Ngr. Nr. 15. Allegro in D moll. 3 Ngr. Nr. 16. Prestissimo in G dur. 3 Ngr. Nr. 17. Andante in G dur. 3 Ngr. Nr. 18. Presto in G moll. 3 Ngr.

Französische Schule. Heft 1.

François Couperin, dit: Le Grand. Zwölf Stücke. 18 Ngr.
Inhalt: Nr. 1. Prélude in H moll. Nr. 2. Prélude in E moll. Nr. 3. Prélude in B dur. Nr. 4. Largbetto in D moll. Nr. 5. Allegretto in F moll. Nr. 6. Allemande in D moll. Nr. 7. Marche in A dur. Nr. 8. Les Sentiments. Sarabande in G dur. Nr. 9. La Villers in A moll. Nr. 10. Fleurie ou la tendre Nanette in G dur. Nr. 11. La Voluptueuse in D moll. Nr. 12. Le Reveil-Matin in F dur.

Französische Schule. Heft 2.

Jean-Philippe Rameau, Zwölf Stücke. 18 Ngr.
Inhalt: Nr. 1. Allemande in E moll. Nr. 2. Gigue I in E moll. Nr. 3. Gigue II in E dur. Nr. 4. Tambourin in E moll. Nr. 5. Rigaudon I in E moll. Nr. 6. Rigaudon II in E dur. Nr. 7. Sarabande in A dur. Nr. 8. Fanfarinette in A dur. Nr. 9. Le Rappel des Oiseaux in E moll. Nr. 10. Menuett I in G dur. Nr. 11. Menuett II in G moll. Nr. 12. La Poule in G moll.

Der Herausgeber sagt in der Vorrede dieses Werkes u. A.:

»Eine eingehendere Kenntniss der **älteren Clavierliteratur** beabsichtigt man weiteren Kreisen durch vorliegende Sammlung zu vermitteln. In einer Reihe von für sich selbständigen Heften, die nach und nach erscheinen werden und deren Anzahl sich im Voraus nicht bestimmen lässt, soll eine Geschichte des Clavierspiels in praktischen Beispielen gegeben werden. Die Absicht des Herausgebers geht dahin, die Werke der frühesten Meister bis zu C. Ph. Em. Bach und seinen Schülern in geeigneter Auswahl zu bringen, die mit J. Haydn beginnende moderne Zeit, die obnehin Jedermann zugänglich ist, jedoch vollständig auszuschliessen. Man wird zunächst nur dasjenige berücksichtigen, was in Form und Inhalt einem grössern Publikum fasslich und zugänglich erscheint und zudem in anderen neueren Ausgaben noch nicht gegeben ist.«

»Die Sammlung classischer Claviercompositionen wird übrigens eine retrograde Bewegung einschlagen, d. h. man wird mit der Herausgabe der Werke späterer Componisten beginnen, von da aus zu denen der älteren Zeiten zurückgehen und so durch das Näherliegende die Bekanntschaft mit dem Entfernteren zu vermitteln suchen. Die alten Lesarten und namentlich die Vortragsbezeichnungen, Verzierungen, ja selbst die Fingersetzung sollen, so weit es irgend thunlich erscheint, beibehalten werden. In wie ferne für den modernen Vortrag die originalen Meisnmen Berücksichtigung finden können, bleibe dem Spieler überlassen, für den selbstverständlich auch die Fingersätze nur antiquarische Bedeutung haben, nicht aber zur Darnachrichtung dienen sollen.«

»Die Geschichte des Clavierspiels hat drei Schulen zu unterscheiden: die italienische, französische und deutsche. Die erstere culminirt in Domenico Scarlatti, die zweite in François Couperin und die dritte in Carl Philipp Emanuel Bach. Nicht nur Werke dieser Meister, sondern die aller ihrer bedeutenden Vorgänger, Schüler und Zeitgenossen, wird die vorliegende Sammlung umfassen.«

»Es ist wohl zu behaupten, dass ein ähnliches Unternehmen solchen Umfangs in Deutschland bisher nicht einmal versucht wurde und man glaubt deshalb auf eine allgemeine Theilnahme rechnen zu dürfen, die den Verleger in den Stand setzt, demselben die möglichst erschöpfendste und umfassendste Ausdehnung zu geben.«

Indem ich obiges Werk allen Clavierspielern und Lehr-Instituten angelegentlichst empfehle, bemerke ich noch, dass der billige Preis (pro Bogen 3 Ngr. netto) die Anschaffung des Ganzen, wie der einzelnen Nummern, gewiss sehr erleichtern wird.

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Marienstrasse 18.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 20. September 1871. **Nr. 38.** VI. Jahrgang.

Inhalt: Ueber G. Meyerbeer's Leben und Opern (Schluss). — Die Säcularfeier des Geburtstages Ludwigs von Beethoven in seiner Vaterstadt Bonn am 20., 21., 22., 23. August 1871 (Schluss). — Von Dingelstedt bis Herbeck. (Ein Rückblick auf die Oper in Wien.) X (Schluss). — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Vermischte literarische Mittheilungen. — Anzeiger.

Aufforderung zur Subscription.

Mit nächster Nummer schliesst das dritte Quartal der Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Ich ersuche die geehrten Abonnenten, die nicht schon auf den ganzen Jahrgang abonnirt haben, ihre Bestellungen auf das vierte Quartal rechtzeitig aufgeben zu wollen. **J. Rieter-Biedermann.**

Ueber G. Meyerbeer's Leben und Opern.

(Schluss.)

Um sich unbehindert entwickeln zu können, bedurfte das Talent Meyerbeer's unserer ersten lyrischen Bühne; dort allein konnte er die unermesslichen Hilfsmittel verwerthen, mit denen er ausgerüstet war. Vor Allem Tragiker versteht Meyerbeer die Leidenschaften darzustellen, nicht im Zustande der Unschuld oder des Idealen, sondern gesteigert durch Kampf und blutige Katastrophen. Das was er aussprecht ist nicht wie bei der Mehrzahl der Componisten sein Naturell, sein Empfinden, die Zärtlichkeit seines Herzens; seine Musik ist keineswegs sein Abbild. Er drückt dasjenige aus, was Andere empfinden müssen, er beschreibt die äusseren Erscheinungen: als Historiker und Porträtmaler vergisst er über seinem Modelle sein eigenes Ich. Seine Personen sind individuell, sprechend ähnlich; sie ergreifen, überzeugen, bezaubern. Es liegt eine unwiderstehliche Magie in dem Erschaffen von Typen, welche auf der Bühne lebend erscheinen, sowohl in Folge der Energie ihrer Conception als vermöge ihrer musikalischen Einheit und der Durchführung ihres melodischen Charakters. Zwar hat Meyerbeer weder die antike Majestät eines Gluck, noch die göttliche Grazie eines Mozart, noch den berückenden Glanz eines Rossini, noch den eigenthümlichen Duft eines Weber. Allein er besitzt im höchsten Grade die dramatische Kunst; diese Gabe, musikalische Typen hinzustellen und sie mit historischer Treue auszuführen, ist nur ihm eigen. Er legte die Oper nach dem grossartigsten Maassstabe an; nach seiner Absicht sollte sie Alles in sich fassen und jede andere Kunst der Musik untergeordnet sein. Als gewandter Baumeister war er genial in der Combination. Der kritische Geist seiner Zeitgenossen schien ihm mehr nach Ideen als nach Melodien zu verlangen: er machte aus dem lyrischen Drama ein Fest des Geistes. Unübertroffen ist er in der Kunst, grossartige Situationen vorzubereiten, eine stets wachsende Spannung zu erzeugen und eine furchtbare Explosion herbeizuführen, die sich zu erschöpfen scheint, um dann noch um so furchtbarer aufzuloder. So war das Finale bereits in der »Vestalin« und im »Moses« vorgezeichnet; niemals aber war es früher zu solcher musikalischen Wucht und leidenschaftlichen Heftigkeit emporgewachsen.

Es dürfte schwer sein, Meyerbeer's Stil genau zu definiren, obwohl er einen solchen besass, und jede von ihm geschriebene Phrase in den ersten Takten erkennbar ist. Wie er mit der Musik ebenso oft als mit dem Klima wechselte, so hat er sich auch den Reichthum eines jeden Landes angeeignet. Wie ihm die verschiedenen Schulen ihren Blüthenschmuck darboten, so sog er stets daraus Honig von bis dahin unbekanntem Wohlgeschmacke. Er befasste sich weniger mit der Erschaffung als mit der Zusammensetzung einer brillanten Mosaik. Indessen fügt sich Alles mit einem Bewusstsein, einer Zartheit und einer Kunst ineinander, welche Meyerbeer's Siegel an sich trägt; Alles ist mit jener meisterlichen Factur verschmolzen, welche seine Originalität ausmacht.

Er besitzt ebensoviel nervöse Reizbarkeit wie Weber allein Frankreich hat diese Reizbarkeit, die sich durch Kühnheit der Uebergänge, Schärfe der Rhythmen, durch den Zuschnitt der Stücke, den Conflict der Intonationen, das Streben nach entgegengesetzten Effecten, die Fortentwicklung der harmonischen Veränderungen zu erkennen giebt, bedeutend gemässigt. Niemals lässt ihn die steckende und zuweilen widerspenstige melodische Ader bei grossartigen Scenen im Stiche. Den kleinsten Keim von Inspiration den er abwartet, ergreift und entwickelt, fasst er gleich einem Edelsteine und verziert ihn durch eine den Florentiner Goldarbeitern abgelauschte Ciselirung. Sein Gesang gleicht weder dem nieverstummenden Gezwitscher der Vögel, noch dem lieblichen Flüstern eines Lufthauches, noch der Welle, die sich erhebt, ausbreitet und das Ufer bespülend hinstirbt; er besteht aus kurzen, durchdringenden, stählernen Phrasen, die sich aus dem Recitative loslösen und dahin wieder zurückkehren, nachdem sie in unsere Seele einen Blitzstrahl der Zärtlichkeit oder des Schreckens geworfen haben. Es ist ein rasches Aufleuchten, das die wohlberechnete Finsterniss, der es entspringt,

Digitized by Google

nur um so schwärzer erscheinen lässt. Das ist ein Geheimniss der Maler; Meyerbeer, der ein grosser Colorist war, hat ihnen den Zauber des Helldunkels abgesehen.

Ein anderer wesentlicher Zug seiner Physiognomie ist das Streben, Alles durch Töne nachzuahmen. Die genaue Wiedergabe des Musikers sucht mit der Wirklichkeit zu wetteifern; er verurtheilt sich selbst zu fortwährenden Kraftanstrengungen: häufig wendet er eine ungemeine Kunst an, um ein kleines Resultat zu erzielen, bisweilen ruft er tiefe Eindrücke mit Hülfe schnell zu durchschauender Kunstgriffe hervor. In der That hat ihn das Bedürfniss Alles zu charakterisiren zur Entdeckung neuer Ausdrucksweisen hingeführt, zu verschärften Modulationen, malerischen Wagstücken, zu einer Instrumentation, deren Reichthum die wunderbare Fortentwicklung nicht stört, sowie auch zu einer trockenen, rauhen, felsigen Tonfärbung, welche ganze Rollen erfüllt, wie die des Bertram oder Marcell.

Wenn man aber die Wahrheit im Einzelnen zu weit treibt, so verliert man eine der Grundbedingungen der Kunst aus dem Gesichte, die in der Vereinfachung besteht, sowie deren obersten Zweck, der die Schönheit ist. Das Kennzeichen des Genies ist die Einfachheit und die Verbreitung eines nahezu göttlichen Lichtes über alles von ihm Geschaffene, das man Proportion nennt. Die Musik ist eine poetische Sprache: in Folge dessen sind ihr Grenzen gesogen, die sie nicht ungestraft überschreitet. Sobald sie sich unerreichbare Aufgaben stellt und materielle Täuschungen hervorbringen will; sobald sie sich Alles zu schildern herausnimmt und mit dem Uebersinnlichen wetteifert; sobald sie sich anstrengt jeden Ausdruck im Texte durch eine Andeutung, jedes Wort durch eine Note wieder zu geben, so erschüttert sie die Einbildungskraft wie durch Fieberschauer, statt in der Seele jene Befriedigung und Seligkeit zu verbreiten, die dem Schönen entstammen. In der wirklichen Welt festgehalten, kann sie sich nicht aufschwingen in die Sphäre des Idealen, wo nur inspirirte und erhabene Gesänge, Adel der Linien, Vollkommenheit der melodischen Umrisse, Reinheit der Rhythmen und Harmonieen wohnen, vor Allem aber jene zarten, bebenden, tiefgefühlten Töne, die mühelos bis zur Quelle der Thränen dringen.

Daran muss man ohne Weiteres diejenigen mahnen, welche aus Meyarbeer das Haupt einer Schule machen wollen, weil er eine breite Furche hinter sich gezogen hat und weil der Ruhm seiner Erfolge gar manchen Künstler verlockt. Meyerbeer hat übrigens keine Schüler gebildet: er hat es nicht gewollt, weil er ihnen keine Lehre hätte überantworten können. Eine so gewaltige Persönlichkeit wird durch Eindrücke und nicht durch Principien geleitet; sie folgt keinen anderen Gesetzen als der erstaunlichen Feinheit ihrer Empfindungen; von ihr können Nachahmer nur irre geleitet werden, die deren Methode entdeckt zu haben glauben, während sie nur etwas von seinem Verfahren sich aneignen konnten. Chateaubriand und Byron waren nicht minder gefährlich für jeden Nachfolger; sie sind unvergleichbare Geister, welche keine anderen Genies hervorrufen können. Ihre energischen Gestalten, denen man auch jene Meyerbeer's anreihen darf, müssen einsam dastehen, ohne Verbindung, ohne Nachkommen. Sie verkörperten ihr Zeitalter, dessen Bestrebungen, wohl auch dessen moralische Krankheiten; ihre Werke werden leben, allein die Mehrzahl der Ideen, welche sie volksthümlich gemacht haben, gehören bereits der Vergangenheit an.

Denen, die Meyerbeer nachahmen wollen, bietet er in anderer Richtung ein Beispiel dar, das man der Jugend nicht lebhaft genug vorhalten kann. Er liebte seine Kunst bis zur Anbetung; dieser Cultus begann mit seinem frühesten Denken und endete erst mit seinem Leben. In einem Jahrhunderte der Geringschätzung legte er für die Meister eine seltene Hochachtung an den Tag; in allen Ländern suchte er von ihnen zu lernen und hat nicht aufgehört ihre schönsten Schöpfungen zu studiren, als er schon mit Recht sich selbst für einen Meister halten durfte: dieser Schule verdankte er das ausgedehnteste, verlässigste und classischste Wissen. Er unterzog sich der Pflicht der Arbeit ebenso eifrig, als ob er durch die Noth, die Mutter so vieler Meisterwerke, dazu gezwungen gewesen wäre. Das Noviziat der Componisten ist langwierig, entmuthigend und nicht lohnend. Meyerbeer schreckte vor keiner Mühe zurück: er kämpfte mit einer Standhaftigkeit, welche mehr als einmal schon bewies, dass Geduld die eine Hälfte des Genies ausmacht. Reichthum, der für Andere eine Klippe gewesen wäre, führte ihn nicht einmal in Versuchung. Frei von Bedürfnissen, unempfänglich für Vergnügen, den Luxus geringschätzend, durchschritt er die Welt als Beobachter und als Weiser; er war ein freier Benediktiner, der das Gelübde abgelegt hatte, ein grosser Musiker zu sein. All sein Denken war der Auffuhrung oder der Vollendung seiner Opern zugewendet, für welche er eine fast übermenschliche Vollkommenheit anstrebte. Der Tod überraschte ihn bei der Arbeit und sein Testament lieferte den Beweis, dass seine Bedenken und die Gewissenhaftigkeit gegen seine Kunst über die Grenzen seines Lebens sich hinaus erstreckten.*)

Das sind die Beispiele, auf die man hinweisen muss; darin ruht das Geheimniss von Meyerbeer's Kraft und Grösse. Desshalb sind wir mit Recht stolz darauf, dass wir ihn für uns gewonnen und als ein nationales Genie gefeiert haben. Mag auch Deutschland seine sterbliche Hülle wieder an sich genommen haben, es ist doch nur der Wächter eines Grabes, während sein Adoptiv-Vaterland Frankreich dessen besseres Theil für sich behält: die Werke seiner Reife, die es ihm eingab, und welche der französischen Bühne zum unvergänglichen Ruhme gereichen! —

*) Er starb zu Berlin am 2. Mai 1864.

Die Säcularfeier des Geburtstages Ludwigs van Beethoven in seiner Vaterstadt Bonn am 20., 21., 22., 23. August 1871.

(Schluss.)

Der zweite Tag brachte ein mannigfaltigeres Programm; Chor und Orchesterleistungen wechselten mit Solovorträgen in zweckmässiger Zusammenstellung ab. Den Anfang machte die grosse Leonore-Ouvertüre, jenes reiche und aufs tiefste ergreifende Seelengemälde, in welches Beethoven den ganzen tiefen Eindruck, welchen auf sein Gemüth die schöne Idee dieses seines einzigen Opernstoffes gemacht hatte, niedergelegt und in welcher er mit der überraschendsten Deutlichkeit gezeigt hat, in wie bestimmter Weise die Tonkunst Situationen der Empfindung und deren Entwicklung darzustellen fähig ist. Wie überall, so excellirte das Orchester auch hier, überwand die Schwierigkeiten des Werkes mit staunenswürdiger Sicherheit und brachte die Schönheiten desselben mit Schwung und Präcision zu klarer Erscheinung; wir erwähnen von Einzelnheiten namentlich jenen ausserordentlichen Einsatz des letzten

Digitized by Google

Presto, welchen die sämmtlichen Violinen mit einer Gleichmässigkeit und Sicherheit ausführten, die in der Probe sogar einen unmittelbaren Beifall noch vor dem Schlusse der Ouvertüre hervorrief; im Concerte selbst war der Beifall am Schlusse ein enthusiastischer. Wir knüpfen hier noch die Erinnerung an, dass man sich von jetzt an doch gewöhnen möge, die grosse Leonore-Ouvertüre nicht, wie es bisher geschah, als die dritte, sondern als die zweite Ouvertüre zu der Oper zu bezeichnen; denn dass sie dieses ist, scheint uns Nottebohm (Beethoveniana XII*) in einer für den unbefangenen historischen Sinn unwiderleglichen Weise dargethan zu haben.

Es folgte als zweite Nummer der Marsch und Chor aus den Ruinen von Athen, dasselbe Stück, welches auch bei der Einweihungsfeier des vorigen Jahres aufgeführt worden war. Das Stück gelang in der ihm eigenthümlichen, auf der allmäligen Steigerung der Massen beruhenden Wirkung vorzüglich und hinterliess einen schönen und wohlthuenden Eindruck. Herr v. Wasielewski leitete dasselbe.

Den Höhepunkt des Abends bildete das nun folgende Violinconcert, gespielt von Josef Joachim. Weder über das Concert selbst, noch über seinen Darsteller haben wir hier viel hinzuzufügen; wer es einmal gehört, vergisst es nie wieder und wird den berauschenden Zauber der Melodie und den unaufhaltsamen Zug wahrhaft wonniger Stimmung nicht so leicht aus der Erinnerung verlieren; und ebensowenig wird man auch bei näherem Studium die unbeschreibliche Ruhe, mit welcher hier aus den einfachsten Elementen ein Gebilde höchster Schönheit gestaltet ist, jemals zu bewundern satt werden. Aber gerade bei einem solchen Werke ist der Eindruck ganz vorzugsweise von dem Interpreten abhängig, der uns dasselbe vermittelt, und so müssen wir uns immer glücklich schätzen, den in jeder Hinsicht vollendetsten Darsteller zu hören, den die gegenwärtige Kunst besitzt. Denn wie uns Joachim dieses Concert, nachdem es lange geruht hatte, gleichsam von neuem wiedergeschenkt hat, so bleibt er auch noch fort und fort derjenige, der mit der tiefsten Divination, mit der genialsten Nachempfindung die Gedanken des Meisters erfasst und sich zu eigen gemacht hat, und den durch die völlige Unterordnung der instrumentalen Virtuosität unter den künstlerischen Zweck, die Idee des Componisten wiederzugeben, sich immerfort als den berufensten Vertreter jener echten Künstlerschaft documentirt, deren edles Ziel und Streben es ist, den Sinn für das Schöne und das Vermögen, dasselbe in den Gebilden unserer grossen Meister aufzufassen und wahrhaft geniessen zu lernen, in unserem Volke ausbilden zu helfen. Uebrigens schien die festliche Veranlassung den Künstler noch ganz besonders zu begeistern; wenigstens war es das einstimmige Urtheil solcher, die das Beethoven'sche Concert häufiger von Joachim gehört haben, dass er es nie schöner und ergreifender vorgetragen habe. Das Orchester, welches mit Präcision und dabei der erforderlichen Discretion begleitete, stand unter Herrn v. Wasielewski's Leitung.

Die früher auf dem Programme des zweiten Concertes befindlich gewesene Arie der Leonore aus Fidelio hatte wegen des Wechsels der ersten Sängerin wegfallen müssen; diese, oder irgend eine andere Nummer aus der Oper würde vielleicht zwischen den beiden Instrumentalsoli eine geeignete Vermittlung gebildet haben. Es folgte nunmehr die Phantasie für Clavier, Orchester und Chor (1808 zuerst aufgeführt), welche unserem Publikum bereits aus früheren Darstellungen durch kleinere Kräfte bekannt war. Gerade bei diesem Feste konnte man sich daran erinnern, dass Beethoven selbst in der allmäligen Erweckung der Tonmittel in beiden Werken die Aehnlichkeit dieser Phantasie und der neunten Symphonie ausgesprochen hat; natürlich ist diese nur eben eine äussere, da der innere Gehalt beider Werke ein durchaus verschiedener ist. Diese Phantasie soll uns übrigens, wie Czerny berichtet hat, Beethoven's Art frei zu phantasiren in ihrer Weise gut vergegenwärtigen können. Für ihn war jedenfalls die Verbindung des Solospieles mit Orchester und Chor ein Mittel, einen der reizvollsten poetischen Gedanken durchzuführen, den er je gehabt, und unserem Gemüthe anschaulich zu machen, wie jene wonnige Stimmung, die uns aus den Hauptmotiven des Stückes entgegenstrahlt, wie die Freude an den Gebilden schöner Kunst auch den anfangs Widerwilligen mit sich fortreisst. Die Clavierpartie führte Herr Halle aus London mit Feinheit, Geschmack und der saubersten, sorgfältigsten Technik durch; wir werden weiter unten noch auf das Spiel dieses Künstlers einzugehen haben. Die Solosegnastellen wurden von den Damen Otto-Alvsleben, Büschgens (aus Crefeld) und Schreck (aus Bonn) und von den Herren Vogl, Schneider und Schulze vortrefflich ausgeführt; auch Chor und Orchester leisteten wieder Vorzügliches, nur war bei dem letzteren das Zusammenspiel nicht so sicher wie bei den übrigen Stücken, und es kamen stellenweise bedenkliche Schwankungen vor, deren Schuld freilich nicht ausschliesslich dem Orchester zuzuschreiben war.

Das Instrumentalwerk des Abends war die Sinfonia eroica, und ihre Ausführung eine so vollendete, begeisterte, mächtig ergreifende, wie man sie wohl selten wieder hören wird; sowohl die Leistungen der einzelnen Instrumente — wir nennen die Hornstelle des Trios als Beispiel — wie die des Ensembles übertrafen alle Erwartung. Da gewahrte man die feinste Nüancirung, vom leisesten Pianissimo bis zum stärksten Forte; mächtig traten die grossen Kraftstellen im zweiten Theile des ersten Satzes hervor, die fugirte Partie des Trauermarsches und die scharfen Accente des Schmerzes, welche darauf folgen, kamen zum ergreifendsten Ausdrucke. Wir können hier nicht weiter Einzelnes hervorheben, wollen nur zum Schlusse noch die Aufmerksamkeit rühmen, mit welcher das Publikum der ganzen Entwicklung des Werkes folgte und damit den Beweis gab, wie sehr dasselbe in den Herzen Aller eine dauernde Heimath hat. Ein rauschender, nach jedem Satze unmittelbar hervorbrechender Beifall belohnte die glänzende Leistung dieses einzigen Orchesters.

Das dritte Concert (Dienstag den 22.) wurde mit der Ouverture zu Coriolan eröffnet; die Ausführung derselben stand, wie man erwarten durfte, auf der Höhe der bisherigen Leistungen des Orchesters, und gab den Zuhörern ein vollkommen klares Bild des ergreifenden Seelenkampfes, der sich in diesem Werke vor uns öffnet. Ein besonderes Lob verdienten die Violoncelli wegen der präcisen Ausführung jener difficilen Partien, in welchen das unruhige Schwanken und Zweifeln angedeutet scheint. Das Tempo war ein vielleicht zu gemässigtes.

Es folgte nun ein Solovortrag unseres bereits gerühmten trefflichen Gesangquartetts, nach Wahl und Ausführung eine der interessantesten und gelungensten Nummern des ganzen Programmes, der elegische Gesang (Op. 118), für 4 Stimmen mit Begleitung des Saitenquartetts. Dieses an Umfang kleine, an Gehalt reiche, tief empfundene Stück will sowohl seitens der Ausführenden wie der Zuhörer mit Liebe aufgenommen und behandelt sein; es treten in dem kurzen Verlaufe desselben die Gegensätze sehr scharf einander gegenüber, und die zum Theil schnellen und frappirenden Harmonienfolgen erfordern Vorsicht und Sicherheit, um rein und deutlich zum Vorscheine zu kommen. Es gelang den Sängern in vorzüglicher Weise, die Schwierigkeiten des Stückes zu überwinden, ja sie nicht merken zu lassen, und die Uebergänge der Empfindung klar und eindrucksvoll zu markiren.

*) Siehe Allgem. Musikal. Zeitung 1870 S. 11 u. ff.

Digitized by Google

Die dritte Nummer des Concertes war das Es dur-Concert für Clavier, von Hrn. Halle, vorgetragen. Wir Deutsche werden gewiss Männern wie Halle unsere ganze Hochachtung zollen, welche ihr Leben und ihre Kunst dem Zwecke opfern, die Bedeutung und den Werth unserer classischen deutschen Meister auch den auswärtigen Nationen mit Erfolg zum Bewusstsein zu bringen. Eine bedeutende musikalische Durchbildung befähigt Halle zu diesem Erfolge. Er besitzt eine wunderbar feine und sorgsam ausgebildete Technik, einen weichen runden Anschlag, eine erstaunliche Geläufigkeit, eine sichere Beherrschung der dynamischen Kräfte des Instrumentes, kurz eine vollkommene Sicherheit in Ueberwindung aller Schwierigkeiten, welche das Clavier mit sich bringt. Er verbindet damit eine tiefe Verehrung und ein volles Verständniss der grossen Meisterwerke unserer classischen Periode, und seine ganze Kunst ist der klaren, plastischen Wiedergabe derselben gewidmet. Sein Vortrag Beethoven'scher Compositionen zeugt von dem liebevollsten, eindringendsten Studium, welches keine auch noch so unscheinbare Wirkung, keinen vom Componisten gegebenen Wink übersieht, sondern Alles mit der durchsichtigsten Klarheit zur Erscheinung zu bringen bellissen ist, und dies, wie es schon in dem Gesagten enthalten, mit dem angemessensten, Beethoven's Angaben entsprechenden Vortrage. Bei dem fortwährenden Verkehre mit den Werken des grössten und dabei poetischsten, das Herz am tiefsten ergreifenden Meisters, ist es wohl nicht anders möglich, als dass er auch in seinem Gemüthe von dem poetischen Gehalte derselben erfüllt und ergriffen sei; doch scheint er es sich zum Gesetze gemacht zu haben, möglichst enthaltsam in dem Merkenlassen individueller Auffassung zu sein und der Darstellung die möglichste Objectivität zu lassen. Dieses Princip aber kann in seiner äussersten Consequenz eben so sehr den vom Componisten gewollten Eindruck in Frage stellen, wie ein Uebermaass subjectiver Willkür, welches den Gedanken desselben verdunkelt. Die Leistung auch des reproducirenden Künstlers soll je duch eine individuelle sein, und nur der Durchgang des Werkes in seiner Totalität durch das eigene Fühlen desselben kann der Darstellung die organische Einheit geben. Herr Halle nun scheint uns, bei der unbedingtesten Beherrschung des Stoffliehen, doch dem Werke in gewisser Weise kühl gegenüber stehen zu bleiben; er herrscht souverän über die Tongestalten des Meisters, die er zur Darstellung bringen will, aber er giebt sie nicht als ein innerlich Nachempfundenes, sondern bleibt mit seinem Ich ausserhalb derselben. Dabei ist sein Spiel keineswegs immer ein durchaus objectives zu nennen; er hat, offenbar zum Zwecke deutlichen Hervortretens, gewisse Manieren beim Vortrage sich angewöhnt, z. B. ein längeres Anhalten des ersten Tones bei längeren Passagen, oder gewisse Arten des Markirens auch bei gebundenen und zusammenhängenden Stellen, die, weil sie nur äusserlich und nicht innerlich begründet sind, mehr auffallen als die willkürlichste subjective Zuthat. Das Es-dur-Concert, eine von Lehen und unaufhaltsamem Flusse der Gedanken erfüllte Composition, so glänzend und mächtig und wieder so zart und röhrend, so reich und mannigfaltig in allen seinen Theilen, verlangt, wenn irgend eine andere Composition, ueben dem genauesten Studium und Ausfeilen des Einzelnen zugleich jenes individuelle Erfassen des Ganzen seitens des Darstellers, eine Aufgabe, welche des, was wir sonst guten Vortrag nennen, noch weit übersteigt. Wir Deutsche sind freilich in dieser Beziehung durch den Anfschwung der letzten Jahrzehende an hohe Ansprüche gewöhnt worden; man wird uns Recht geben, wenn wir unter den lebenden und thätigen Künstlern, welche uns die classischen Meisterwerke in der bezeichneten Weise gleichsam nachzuschaffen wissen, nicht gern irgend Jemanden Frau Clara Schumann an die Seite stellen. Es war übrigens für viele Besucher des Festes ein Gegenstand schmerzlichen Bedauerns, diese treffliche Künstlerin, die Gattin des Mannes, welcher unter allen Componisten nach Beethoven die Kunst am entschiedensten und selbstündigsten weitergeführt hat, unter den Gästen des schönen Festes zu vermissen. — Herr Halle bediente sich zu seinem Vortrage eines Flügels aus der Fabrik von Broadwood & Sons in London, von angenehmem, weichem und rundem Tone, nur nicht ganz von der grossen Fülle der in unseren Concerten sonst gehörten Instrumente.

Dem Es dur-Concerte folgte der Vortrag der Scene und Arie *Ah perfido* durch Frau Joachim. Beethoven hat in derselben den Stil der ausgeführten italienischen Scene nachgebildet, hat dieselbe aber freilich, wie Alles was er angriff, mit seinem auch in der jugeudlichen Zeit, der sie entstammt, entwickelten selbständigen und kühuen Geiste erfüllt und als echter Künstler gezeigt, dass ihn die überlieferte Form nicht heengte, sondern ihm ein bequemes Gewand war, worin er sich auch zur Darstellung wechselnder Empfindung frei und leicht bewegte. Frau Joachim, welche übrigens die Arie um einen Ton transponiren musste, hatte hier sowohl Gelegenheit, die verschiedenen Tonfärbungen der Stimme dem verschiedenen Ausdrucke anzupassen, als auch die virtuose Gesangestechnik, soweit sie Beethoven verlangt, zu verwenden; sie übte denselben tiefen Eindruck auf die Hörer, wie an ersten Tage, und man folgte dem einzig schönen Klange und dem wahr und tief empfundenen Ausdrucke mit dem reinsten Vergnügen, welches nur einmal durch einen unrichtigen Orchestereinsatz getrübt wurde.

Die hierauf folgende Egmont-Ouvertüre war wiederum ein Glanzstück des Orchesters, welches uns die in den vorhergegangenen Nummern hier und da vorgekommenen Versehen völlig wieder vergessen liess.

Die letzte Nummer des Abends und an vollendeter Darstellung vielleicht der Höhepunkt des ganzen Festes war die neunte Symphonie, jenes gewaltige Selbstbekenntniss des auch in seinem Leiden immer von den höchsten Empfindungen und edelsten Bestrebungen beseelten Meisters. Für Bonn war diese Aufführung ein Ereigniss; seit dem Beethovenfeste des Jahres 1845 war sie daselbst nicht gehört, und ist von den Bonn selbst angebörigen Kräften überhaupt noch nie selbstündig zur Darstellung gebracht worden, während sie in den rheinischen Nachbarstädten und namentlich auf den rheinischen Musikfesten seit langer Zeit eingebürgert ist. Dank den umsichtigen Vorbereitungen und der allgemeinen Begeisterung war die Aufführung fast eine vollkommene zu nennen; wir erlebten, wie an den früheren Tagen, so auch jetzt wieder eine in allen Theilen gelungene, treue und schwungvolle Wiedergabe der grossen Gedanken, die in reicher Entwicklung und mit grossartigster Kunst in diesem Werke niedergelegt sind. Die energische, mit Aeusserungen tiefster Wehmuth vermischte Kraft im ersten Satze kam bei massvollem Tempo zu klarer Darstellung. Das lebensprühende, grossartig concipirte *Scherzo* mit dem reizvollen Trio wurde mit Feuer und Begeisterung gespielt, und wir heben noch besonders die vorzügliche Leistung des Oboisten im letzteren hervor — während wir den eindrucksvollen Posaunensatzes an dessen Anfang vermissten. Den tiefsten Eindruck hinterliess das *Adagio*, edlese Kroue deutscher Instrumentalmusike, und hier war es neben hervorragenden Leistungen einzelner Instrumente, wie des Hornisten, namentlich das schöne, warme Colorit des Ensembles, welches die zu wahrer Verklärung sich erhebende Gemüthsstimmung dieses wunderbaren Stückes ganz der Idee des Componisten gemäss aussprach. In dem Schlusschore endlich konnte man recht sehen, was auch bei scheinbar unüberwindlichen Schwierigkeiten wahre Begeisterung vermag. Der Chor, beinahe fortgesetzt in hoher Lage thätig, liess das Gefühl der Anstrengung

Digitized by Google

sich nicht anfechten und gab keiner Ermüdung Raum; und das Soloquartett that in gleicher Weise wahrhaft Wunder und riss Mitwirkende und Zuhörer zu wahrem Enthusiasmus mit sich fort. Namentlich leisteten in der wundervollen Schlusscadenz die Solostimmen — die glockenreine Höhe der Stimme von Frau Alvsleben und ihr belebter, in der That enthusiastischer Vortrag verdient eine besondere Hervorhebung — Vorzügliches; überhaupt zeigten sich alle Ausführenden von der Schönheit des Werkes mit ergriffen. Die Begeisterung der Zuhörer wuchs in steigendem Maasse und es sagte sich schliesslich wohl Jeder, dass das Fest aufs würdigste abgeschlossen, dass die neunte Symphonie wohl die Krone desselben gewesen. Diese Stimmung machte sich am Schlusse Luft durch rauschenden Beifall, sowie durch zahlreiche Blumenspenden, wodurch namentlich die hochverdienten Dirigenten des Festes wahrhaft überschüttet wurden.

Um jedoch aus dem reichen Gebiete der Kammermusik, welches einen so hervorragenden Bestandtheil in des Meisters Schaffen bildet, den Festgenossen einige ausgewählte Proben zu bieten, welche bei diesem Zusammenflusse der hervorragendsten Künstler in höchster Vollendung gegeben werden konnten, war für den vierten Tag (Mittwoch) noch eine Matinée angesetzt; dass es gross war die Begeisterung, welche die vorherigen Aufführungen hervorgerufen hatten, dass keine Ermüdung die Festgenossen abhalten konnte, sich auch diesem wahrhaft ausgesuchten Genusse mit ungeschwächter Theilnahme hinzugeben. Den Anfang und den Schluss der Vormittags um 11 Uhr beginnenden Matinée bildeten zwei Streichquartette: F-moll Op. 95 und C-dur Op. 59 Nr. 3, gespielt von den Herren Joachim (erste Violine), v. Königslöw (zweite Violine), Straus (Bratsche) und F. Grützmacher (Violoncello). Nach dem ersten sang Hr. Vogl die Adelaide; dann spielten Hiller und Grützmacher die Sonate für Clavier und Violoncello Op. 69; und endlich trug vor dem letzten Quartette Frau Joachim die Lieder von Goethe: Wonne der Wehmuth, und »Kennst du das Land?« vor. Der einfache Bericht, den wir hier von dem Verlaufe der Matinée geben, sagt wie wir glauben mehr, als es eine eingehende Kritik für unsere Leser thun könnte. Das Ende des herrlichen Festes entsprach dem Anfange, und es war wohl Niemand unter den zahlreichen von Nah und Fern herbeigeströmten Zuhörern, welcher nicht mit Freuden eingestanden hätte, nie eine in ähnlicher Weise einheitlich entworfene, in grösserer Vollkommenheit durchgeführte und von der höchsten und andauerndsten Begeisterung getragene Feier mit erlebt zu haben. *H. D.*

Von Dingelstedt bis Herbeck.

(Ein Rückblick auf die Oper in Wien.)

Von **E. Schelle.**

X.

(Schluss.)

Dingelstedt hatte sich freilich durch die Noth verleiten lassen, Fr. Backes in das Trio vorübergehend einzuführen, obwohl die genannte Sängerin in den Rahmen desselben keineswegs passte, allein die hat er sich, wie Herbeck, die Rücksichtslosigkeit zu Schulden kommen lassen, eine Woranì, die stimmloseste und unfertigste Kraft an unserer Oper, zum Range einer zweiten Dame zu erheben. In der gestrigen Vorstellung der »Zauberflöte« ist Herbeck endlich wieder zu der Sitte seiner Vorgänger zurückgekehrt, die drei Damen sangen Frl. Siegstädt, Frl. Gindele und Frau Materna, dafür aber wurde der armen Oper auf eine andere Weise übel mitgespielt. Die Rolle der Königin der Nacht wurde einer gastirenden Künstlerin zugetheilt, welche sich schon in der Probe als unzureichend erweisen musste und gründlich mit ihrer Leistung scheiterte. Die Papagena hatte man gar einer Anfängerin, Frl. Trousil, zugewiesen, obwohl deren Organ mit Perlen von diesem Charakter schlechterdings nicht harmonirt. Dieselbe Sängerin — und das schon mag zum Maassstabe für den Aufschwung des Institutes dienen — alternirt mit Frl. Ehnn als Adriane in »Rienzi«, zählt also zu den Sängerinnen erster Grösse. Frl. Siegstädt, eine als zweite Kraft höchst schätzenswerthe Künstlerin, ist zur Venus im »Tannhäuser«, zur »Inez« in der »Afrikanerin« befördert, sang sogar bei der Aufführung des »Prophet« am 11. Juni die Bertha, und es soll uns nicht im Geringsten überraschen, wenn wir ihr nächstens als Donna Anna im »Don Juan« begegnen. Der »Prophet« erschien überhaupt damals in einer wahrhaft unglaublichen Besetzung, wenn wir den einzigen Herrn Adams ausnehmen. Frl. Gindele als Fides, Frl. Siegstädt als Bertha, Herrn Neumann als Oberthal; die anwesenden Fremden müssen in Erstaunen gerathen sein über diese Glanzleistung unserer Oper. Geiegentlich singt auch wohl Herr Kranss den Telramund im »Lohengrin«, tanzt auch wohl Frl. Widhack die Satanella. Die Direction verficht das Princip, jede Rolle doppelt und dreifach zu besetzen; das Princip ist unzweifelhaft vortrefflich, leider aber nur praktisch durchführbar, wenn eine entsprechende Anzahl von ersten Kräften zur Verfügung steht. Trotz der doppelten und dreifachen Besetzungen befindet sich die Oper jetzt in einer Lage, dass sie, um die Aufführung der »Meistersinger« zu ermöglichen, ein Anlehen an fremde Theater machen müsste.

Man hätte also besser gethan, den grossen Aufschwung des Institutes in Stillschweigen zu begraben, denn bei rechtem Lichte besehen entpuppt er sich als ein grosser Niederschwung, und wollten wir näher auf die finanzielle Frage eingehen, so würde auch der letzte Nimbus schwinden. Man mag sich leicht mit kleineren Ausgaben und grösseren Einnahmen in die Brust werfen, wenn man vom Vorgänger die Kisten und Kasten wohlgefüllt erhalten und das neue Haus gänzlich zur Verfügung hat, während Dingelstedt damals noch mehrere Abende im alten Kärtnerthor-Theater spielen musste, wenn man endlich den Zuwachs des Repertoires so kärglich abmisst. Für den kleinen Ueberschuss — um grosse Capitalien kann es sich ohnehin unmöglich handeln — kann das Publikum der Direction keinen Dank wissen, es hat wahrlich dadurch nichts gewonnen.

Das Gebahren der Oper in ihrer Thätigkeit während jener 6½ Monate erinnert unwillkürlich an das Lustspiel »Der Wirrwarr« von Kotzebue. Da flutheten Gastspiele über Gastspiele meist zwecklos über die Bühne, da wurde mit den Besetzungen experimentirt, mit dem Repertoire ohne Plan und System umgesprungen, da mussten angekündigte Vorstellungen öfter mehrmals geändert werden — kurz der Wirrwarr trat überall zu Tage. Er wurde noch durch den Umstand gesteigert, dass Herr Fischer, der dritte Kapellmeister, an einer langwierigen Krankheit daniederlag und die Herren Herbeck und Dessoff sich in dessen Funktionen theilen mussten. Herr Fischer war nämlich einen Monat vor dem Austritte Dingelstedt's für Hrn. Proch eingerückt, den man zur Belohnung für seine langjährige Thätigkeit an der Oper zum Director des verfallenen Orchesters im berühmten Wiener Alterthume auf dem Michaelerplatze befördert hatte.

»Man erhält erst dann eine vorurtheilsfreie Anschauung von den Verdiensten einer Theater-Direction, wenn wir einen gewissen Zeitraum ihres Strebens und Wirkens überschauen können und die Eindrücke momentaner Stimmungen längst verwischt sind,« hatten wir in unserem zweiten Artikel geäussert. Allein unter Herbeck hat sich die Sachlage völlig verändert. Als Dingelstedt die Opernleitung übernahm, da waren wir über seine Befähigung für das Amt und dessen Aufgaben gleich anfangs im Reinen, aber wir hatten Gründe, an seinem

Digitized by Google

Streben zu zweifeln. Nun hat sich das Verhältniss umgekehrt; wir anerkennen gern den Willen und das Streben Herbeck's, an den uns überdies warme Sympathien fesseln, aber wir haben alle Ursache, an seiner Befähigung zu zweifeln; ihm fehlt zunächst und vor Allem die Routine, ohne welche die Leitung eines Theaters unmöglich ist.

Die Aussichten für das Gedeihen der Oper können sich natürlich unter solchen Verhältnissen keineswegs erfreulich gestalten. Mit der angestrengtesten Thätigkeit wird es der Direction nicht gelingen, das Institut nur über dem Wasser, geschweige auf der Höhe seiner künstlerischen Traditionen zu erhalten, wofern sie sich nicht endlich entschliesst, eine empfindliche Lücke in ihren Kreisen auszufüllen. Ist es nicht seltsam, dass man nur für die Beschaffung eines artistischen Oper-Inspectors, welcher für die artistische Regie weder die Bildung, noch die praktischen Erfahrungen mitbringen konnte, Sorge getragen, dagegen die Stelle eines sceneukundigen, die reichen Kräfte und das prächtige Material beherrschenden Ober-Regisseurs gar nicht bedacht hat, während ein jedes Opern-Institut mit solchen versehen ist, Berlin sogar deren zwei, die technischen Directoren Hein und Ernst, verwendet. Wer die Generalprobe und die Aufführungen des »Rienzi« gesehen, dem mussten die Folgen dieses Mangels in die Augen springen. De führte das ganze Personal, Director, Ober-Inspector, Ballettmeister, Inspicient, bunt durcheinander die Regie. Die grosse Scene war voll Menschen, die sich zweck- und sinnlos im Wege standen und an die Coulissen drängten, nirgends eine praktische Ordnung, eine Belebung der unbeholfenen Massen. In der Verschwörungs-Scene stürzen die Mörder von einem Ende des Prosceniums an das andere, um den Volkstribun zu opfern, dessen Freunde nur dasselbeben zu treten brauchen, um das Attentat zu verhüten. Solche ungeschickte Arrangements stören jeden Totaleindruck; Verwirrung ist noch kein Leben, und eine volle Bühne giebt noch kein Bild. Aber nicht blos in der Novität, sondern auch in älteren Opern des Repertoires begegnet man häufig entweder einer Confusion oder einer Erschlaffung, und doch wirken hier noch die Impulse der Dingelstedt'schen Regie und es handelt sich nur um die Scenirung theils bekannter, theils auf anderen Bühnen längst gegebener Vorwürfe. Was nun haben wir zu erwarten, wenn einmal eine völlige Neuigkeit herantritt, oder die Schule Dingelstedt's ganz vergessen ist? Director Herbeck kann vom Dirigirpulte aus nicht Partitur, Orchester und gleichzeitig die Bühne im Auge haben, noch weniger vermag der artistische Ober-Inspector aus seinem Cabinet die Scenerie zu leiten. Hier thut eine neue und fremde Kraft, ein bewährter Fachmann in seiner Kunst dringend noth. Ein Regisseur wird nicht geboren, sondern durch langjährige Erfahrung gebildet; Wunder geschehen auf diesem Gebiete ebensowenig wie auf anderen, und Männer wie Eduard Devrient, wie Marr, Laube, Dingelstedt, Tagtioni haben ihr Wissen und Können sich durch zwanzig-, dreissigjährige Wirksamkeit mühsam erwerben müssen, es ist ihnen keineswegs als eine reife Frucht in den Schooss gefallen, als sie ihre erste Bekanntschaft mit der Bühne machten.

Noch liegen manche wichtige Punkte, wie namentlich das Bedürfniss eines principmässigen Aus- und Aufbaues des Repertoires zu eingehender Behandlung vor; wir gedenken sie in einer ausführlichen Bearbeitung dieser Aufsätze, die wir beabsichtigen, aufzunehmen. Die Lebensfragen eines Kunst-Institutes verdienen es wohl, dass man ihnen eine ernste, von keiner persönlichen Rücksicht getrübte Beachtung zuwende. nur mit dieser Gesinnung haben wir uns der Arbeit des Annalisten unterzogen und werden sie nach dem Schlusse des Theaterjahres wieder aufnehmen. Im Uebrigen kann es uns gleichgiltig lassen, ob der Leiter der Oper den Namen Dingelstedt, oder Herbeck, oder Laube, Marr trägt, wir versprechen vielmehr dem gegenwärtigen Director die schönsten Erfolge, wenn er sich entschliesst, seine Thätigkeit durch die Beihilfe eines fachkundigen Ober-Regisseurs zu stützen und zu ergänzen.

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Berlin.** (Singakademie.) Dienstag den 12. September fand zum Andenken dreier in den letzten Monaten dieses Jahres verstorbener Mitglieder der Singakademie (der Frau Adler, geb. Beske, † den 13. Juni 1871, — des Medicinalrathes Dr. Schacht, † den 20. Juni, — und der Frau Herz, geb. Reichenheim, † den 10. Aug.) eine musikalische Gedächtnissfeier statt, in welcher die weiter unten genannten Werke zum Theil a Capella, zum Theil am Flügel zu gelungener Aufführung kamen. Die Leitung hatte diesmal der zweite Dirigent, Herr Musikdirector M. Blumner übernehmen müssen, da leider Greil immer noch nicht von seinem Unwohlsein ganz wieder hergestellt ist. Den Anfang machte Greil's schöner Choral »Rohe ist des beste Güt«, den wir schon bei ähnlichen Anlassen Gelegenheit zu hören hatten. Hierauf sprach Blumner einige Worte zum Andenken der verstorbenen drei Mitglieder, ihre Verdienste und Treue gegen des Institut hervorhebend. Es folgten sodann: Hellwig's vierstimmiges »Himmelsruh und Frieden«, Baungehegen's achtstimmiges »Selig sind die Todten«, und aus Joh. Seb. Bach's Johannis-Passion die Bassarie »Mein theurer Heiland, lass dich fragen«, ausserordentlich schön von Herrn H. Peisch vorgetragen, mit dem Chorale »Jesu der du warest todt«. Die folgende Nummer der Aufführung war das »Ecce quomodo moritur justus« von Jacobus Gallus, und dann Joh. Seb. Bach's sehr wirksame und schöne, freilich eher auch höchst schwierige Motette »Komm, Jesu komm«, die noch von Fasch's und Zelter's Zeiten her mit dem alten ursprünglichen Texte in der Singakademie gesungen wird:

»Komm, Jesu, komm, der Leib ist müde,
»Die Kraft verschwindt je mehr und mehr,
»Ich sehne mich nach deinem Frieden,
»Der saure Weg wird mir zu schwer.«

wofür man in der Breitkopf und Härtel'schen Ausgabe geändert hat:

»Komm, Jesu, komm, gieb Trost mir Müden,
»Das Ziel ist nah, die Kraft ist klein,
»Ich sehne mich nach deinem Frieden,
»Verlass mich nicht in Todespein.«

Den Schluss machten die ersten sieben Nummern aus Mozart's Requiem.

✱ **Eichstädt,** 6. Sept. *H.* In diesen Tagen fand die dritte Versammlung des Allgemeinen deutschen Cäcilien-Vereines statt, welcher bekanntlich sich die Pflege und Förderung der katholischen Kirchenmusik, insbesondere des Chorales, zur Aufgabe gemacht hat. Wohl an 400 bis 500 ensewärtige Mitglieder und Gäste aus allen Gegenden Deutschlands hatten an der Versammlung Theil genommen, darunter Weihbischof Boudri aus Köln, Abbé Franz Liszt, Componist Greith aus München, die Donkepellmeister Coenen aus Köln, Schmidt aus Münster u. A. Auch Gäste, welche der protestantischen Kirche angehören, haben sich eingefunden, darunter unter andern: Organist Ringel aus München, der treffliche Orgelspieler und Orgelcomponist Prof. Herzog aus Erlangen etc. Ausser den Besprechungen, welche das fernere Gedeihen des Vereines zum Theme hatten, wurden unter der Leitung des verdienstvollen Vorstandes Franz Witt, zur Zeit Domkapellmeister in Eichstädt, zwei grössere Concerte abgehalten. Die ausgegebenen Programme enthielten unter anderem Schätzenswerthen die herrliche Messe: »Hodie Christus natus est« von *Palestrina*, den sechsten Busspsalm von *Orlandus Lassus*, das »Gloria« aus der Missa Papae Marcelli von *Palestrina*, eine Motette von *Carcioloni*, sowie von neueren Werken ein Requiem von *C. Ett*, ein Magnificat von *Brosig*, eine Messe von *C. Greith*, eine fünfstimmige Litanei von *F. Will*, ein Ave Maria von *Lenz* etc. Möge das anerkennungswerthe Bestreben dieses bereits an 4000 Mitglieder zählenden Vereines auch ferner die besten Früchte tragen.

✱ **Esslingen.** In dem Concerte des Oratorienvereines und des königl. Seminars in der Stadtkirche am Sonntag den 3. Sept. kamen folgende Vocalwerke zur Aufführung: 1) Motette »Komm heil'ger Geist«, für gemischten Chor und Solostimmen von *M. Hauptmann*. 2) Ave Maria für Sopran und Orgel von *L. Cherubini*. 3) Alt-Arie aus dem Oratorium »Samson« von *Händel*: »O hör' mein Flehen«. 4) Ave verum für Chor und Streichinstrumente von *Mozart* (mit unterlegtem deutschen Texte!). 5) Christnacht. Lied aus dem 17. Jahrhunderte von *J. W. Franz*, mit Orgelbegleitung von Ch. Fink. 6) Bass-

Digitized by Google

Arie «Gieb von deiner Liebe trunken» aus dem Stabat mater von *E. Astorga*. 7) Duett «Wie lieblich sind deine Wohnungen» für Sopran und Alt mit Orgelbegleitung von *Ch. Fink*. (Zum ersten Male, Manuscript.) 8) Chor «Ich lag in tiefster Todesnacht», fünfstimmig von *Joh. Eccard*. 9) Tenor-Arie «Doch der Herr, er leitet die Irrenden recht» mit Orgelbegleitung von *F. Mendelssohn*. 10) Chor: «Singt uns'rem Gott!» mit Orchesterbegleitung aus dem Oratorium «Judas Maccabäus» von *Händel*. Zwischen diese Nummern fiel noch ein Orgelvortrag von *Ch. Fink*: Sonate Nr. 4 (Manuscript) aus den vier Sätzen bestehend. Andante maestoso, Allegro vivace, Poco adagio, Allegro risoluto, und Adagio aus der Sonate pathétique von *Beethoven* für Violinencher und Orgel arrangirt von Ch. Fink.

* **Salzburg**, 5. Sept. *F. P.* Einer freudlichen Einladung des Dom-Kapellmeisters und Mozarteum-Directors Herrn Otto Bach zu der für den 3. Septbr. angesetzten Beethoven-Feier nachkommend, verbauchte ihr Wiener Correspondent für einige Zeit den Aufenthalt an der Donau mit dem an der Salzach. Ein lang gehegter Wunsch, einmal die Geburtsstadt Mozart's, die heilige Statte, wo die Reliquien des unsterblichen Genius aufbewahrt werden, in Augenschein zu nehmen, ward damit erfüllt. — Salzburg, die schönst gelegene Stadt in Deutschland — wie Alex. von Humboldt in einem Briefe an den Bergrath Math. Mielichhofer versicherte — macht auf den Beschauer einen so harmonischen, man möchte fast sagen musikalischen Eindruck, dass man leicht begreift, wie hier seit den ältesten Zeiten gerade die Musik eine so überaus eifrige, andauernde Pflege fand, wie so viels ausgezeichnete Tonkunstler hierher gezogen wurden und sinnal anassig nicht mehr fortzubringen waren. — Seit den Zeiten des vielbesungenen — verunordnung durch die von dem hiesigen Dom-Chordirector Innocentius Achleitner veranstaltete Herausgabe der noch antikem Metrum rhythmisirten vierstimmigen Hirtenlieder Oden wieder in weiteren kreisen einigermassen bekannt geworddenen — «Organisatmeisters und Musikers» *Paulus Hofhaimer* (1459—1537), der hier die letzten Decennien seines langen, thaten- und ehrenreichen Lsbens zubrachte, hat es in Salzburg — dem «Javavum» der Römer — zu keiner Zeit an ausgezeichneten Meistern der Tonkunst gefehlt. Und wie in Rom selbst der geringste Tagelöhner einen Begriff von der hohen historischen und kunsthistorischen Bedeutung seiner Vaterstadt hat, so ist hier jeder einzelne Bewohner mehr oder weniger erfüllt von dem Bewusstsein der musikalischen Vocalgiebt den Orten. Das tritt bei jeder Gelegenheit zu Tage und erklärt zugleich die allgemeine Opferfreudigkeit, mit der verhältnissmassig so ansehnliche Musikinstitute wie das «Mozarteum» und der «Dom-Musikverein» dauernd und nachdrücklich erhalten werden. Die für eine Stadt mit 30 000 Einwohnern überraschend reichen musikalischen Mittel: ein Orchester von 35 meist jüngeren, künstlerisch gebildeten Spielere, ein wohlgeschulter gegen 60 Köpfe zahlender Chor und an der Spitze ein intelligenter, zuverlässiger Dirigent — waren wohl geeignet, uns in würdiger Weise die Secular-Feier des erhabenen Tondichters zu begehen. Fleissige Proben waren nicht gescheut worden, und so kamen denn sämmtliche Nummern des Programmes zu wahrhaft erfreulicher Ausführung. Wie überall bei dieser Gelegenheit, diente auch hier die Feier der Eröffnung des Concertes, welches, um alles Thatsachlichen zu gedenken, am 3. September Abends 7 Uhr in der grossen (akustisch hochst günstigen) Aula des Gymnasiums vor einem zahlreichen Auditorium — es waren über 600 Personen anwesend — stattfand. Der Prolog, von der Feder des hier lebenden Dichters Ziegler (vulgo Carlopago), betonte besonders das urdeutsche, für Freiheit ergluhende Wesen des Gefeierten, begrüsste die Verlegung vom vorigen auf dieses Jahr mit dem plötzlich eingetretenen Kriegsschrecken und leitete denn recht glücklich auf die erste Nummer des Programmes über mit den bemerkenswerthen — an die bekannte Tradition von der Zueignung der Eroica an Napoleon anknupfenden — Worten:

— — «Doch jetzo horcht dem ernsten Tongedichte,
»Das als Vorbote schon vom Weltgerichte
»Prophetisch klang vor sechzig vielen Jahren
»Der Zukunft unergründlichte Gesichte,
»Er durfte sie in Tone offenbaren.
»Er brach den Stab schon damals, als an Weser,
»Ein Seher, über Frankreichs ersten Kaiser.
»Jetzt ob des Nasken Haupt ward er zerbrochen;
»Man hörte schwar die Hand des Schicksals pochen.» — — —

Auf die Eroica, die mit Begeisterung gespielt und angehort ward, folgte das Gellert'sche Lied «Ihre Gotter», von Herrn Bach mit genauer Beachtung der Beethoven'schen Harmonien für gemischten Chor gesetzt; danach Eingangschor und türkischer Marsch aus den «Ruinen von Athen», und endlich die Phantasie für Clavier, Chor und Orchester Op. 80, diese Nummer bildete den Glanzpunkt des Programmes. Herr Prof. Epstein aus Wien, der die Clavierpartie bereitwilligst übernommen hatte, und der in dem Vortrage dieses Werkes eine seiner vorzuglichsten künstlerischen Leistungen aufzuweisen hat, stand auf der Höhe seiner Aufgabe. Und so verlief denn das Beethoven-Fest-Concert in durchaus ruhmlicher Weise. Salzburg aber ist um einen Rahmestag reicher geworden.

Vermischte literarische Mitthellungen.

[Eine komische Oper von *Simon Sechter*.] Zu Anfang der Vierziger-Jahre cultivirte Director Pokorny (Vater) in seinem niedlichen Theater in der Josefstadt, welches damals eine wahre «Goldgrube» war, die Spieloper mit grossem Erfolge. Das «Haimonskinder» von Balfe (ein Jahr später am Kärntnerthor-Theater, natürlich weit schon erwachsen, unter dem Titel: «Die Haimons-Söhne» aufgeführt), das «Wolkenkind» von Till, gestalteten sich zu wahren Kassen-Magneten. In den Damen Treffz, der nunmehrigen Gemahlin des Componisten Johann Strauss, und Hellwig, nun schon seit Jahren Frau Doctor Vivenot, sowie in den Herren Radl, dolle Aste, Westen und Granfeld besass Pokorny ganz ausgezeichnete Kräfte zur Aufführung dieses Genres. Am 12. November 1844 war das Josefstadter-Theater von einem ganz exquisiten Publikum überfullt. Eine musikalische Curiosität von dem berühmten Lehrer des Generalbasses, von Meister Simon Sechter, eine komische Oper kam zum ersten male zur Aufführung. Einige Jahre früher wurde dieses Werk, die Frucht einer momentanen guten Laune, einer Caprice seines Schöpfers, vor einem auserwählten kleinen Freundeskreise im Baron Dietrich'schen Hanstheater in Matzleinsdorf zu Gehor gebracht. Unter der Freunde und Schüler Sechter's, ein hochgestellter Staatsbeamter und zugleich Mitglied der Hofkapelle, fasste die Idee, dem alten Herrn durch eine öffentliche Aufführung seiner Oper eine Freude zu bereiten und setzte sich diesserhalb mit Pokorny in Verbindung. Dieser, ein bekannter Musik-Enthusiast überhaupt und speciell ein Verehrer das Meisters des strengen Satzes, gab mit grösster Bereitwilligkeit seine Zustimmung, und so wurde denn am angefuhrten Tage zum ersten male «Aline, Königin von Golkonda», humoristisch-phantastische Oper in drei Acten, unter welchem Pseudonym der Freund das Componisten und Veranstalter dieser Vorstellung steckte), Musik von S. Sechter, aufgeführt. Schon in der mit grösster Spannung erwarteten Ouvertüre packte der Meister das Contrapunkten an allen Ecken und Enden heraus, ein sehr geschickt durchgeführter, aber durchaus nicht für den theatralischen Effect berechneter fugirter Satz bildete das Hauptmotiv derselben. Und so ging es denn die ganze Oper hindurch fort, Fugen, canonische Spielereien, gelehrte Scherzen folgten einander ab, und wenn man auf den Text nicht achtete, so glaubte man wahrhafte Kirchenmusik zu hören. Und das anwesende, ganz exceptionelle Publikum nahm wirklich von dem Texte nicht die geringste Notiz, sondern hatte nur Ohren für die musikalischen Delicatessen, die ihm da geboten wurden und die es rasend applaudirte. Der Componisten aber sass in der letzten Bank der ersten Gallerie und hörte von dort sein Werk und die demselben gespendeten Beifallssalven mit sichtlichem Behagen an. Zum Schlusse des Actes wurde er von den versammelten Auditorium wahrhaft stürmisch gerufen. Sechter wollte diesem Rufe nachkommen und sitte hinaus, um auf die Buhne zu gelangen. Er lief Gang auf, Gang ab, doch mit den Localitäten des Hauses gar nicht vertraut, fand er den Weg dorthin nicht. Er hatte daher wieder in den Zuschauerraum zuruck, wo sich seine Verehrer bereits nabezu heiser geschrieen hatten. Da machte Sechter kurzen Process: er trat an die Brüstung der ersten Gallerie vor und drückte von hier aus durch Verbeugungen und Hutschwingen seinen Dank aus. Wahrhaft frenetischer Jubel lohnte diesen Entschluss des verehrten Meisters. — Oh wohl die Partitur dieser einzigen Oper Sechter's noch existiren mag? Wenn sie nicht mit Pokorny im Theater an der Wien hinübergewandert ist, sicherlich nicht, da sie kaum in der gesammten Bibliothek des Josefstadter-Theaters nach jeder Katastrophe, die über die letzten Directionen dieser Bühne hereinbrachen, eine Partie zum — Kaustecher spazierte. Musikfreunde dürfte es interessiren, bei dieser Gelegenheit zu erfahren, dass von Sechter im Jahre 1807 zehn Variationen über das Thema «Brüderlein fein», das populäre Lied der «Jugend» in Raimund's «Mädchen aus der Feenwelt», für Pianoforte, im Verlage bei Ferdinand Kettner erschienen, welches Opus Sechter seinem Schüler Thalberg widmete. — Auf demselben Theater kam am 9. Juli 1844 zur Aufführung ein romantisch-komisches Zauberspiel «Das grüne Band», welches Elmar, Lavitschnigg, Miraei, Seidl, Told und Joh. Nep. Vogl zu Verfassern hatte. Das Musik hierzu, die lauten Beifall fand, war eine der ersten Arbeiten Suppe's.

(Aus der Mappe eines Theaterfreundes. In der «Presse» Nr. 225.)

Digitized by Google

ANZEIGER.

[446] Soeben erschien in fünfter Auflage:

Gustav Damm, Clavierschule und Melodienschatz für die Jugend. Praktisch bewährte Anleitung zur gründlichen Erlernung des Clavierspiels, mit mehr als 440 melodischen, Lust und Fleiss erregenden Musikstücken zu zwei und vier Händen und vielen schneiderndern technischen Uebungen. 460 Seiten. Zinnstich. Preis 4 Thlr. 40 Ngr.

»Es geht ein Ton der Frische durch diese Schule, welcher immer wieder gern zu ihr zurückkehren lässt. Schönes, Fesselndes ist mit dem Lehrreichen, Schulgerechten methodisch zu einem lockenden Strauss verbunden.« Kinderlaube 1871, Nr. 4.

Im Anschluss an diese, sowie als Supplement zu jeder anderen Schule erschien soeben neu:

Gustav Damm, Uebungsbuch nach der Clavierschule. 76 kleine leichte Etuden von Clementi, Bertini, Cornili, Händel, A. E. Müller, Kuhlau, Steibelt, R. Kleinmichel, Robert Schwalm und Joachim Raff. In fortschreitender Ordnung von der unteren bis zur Mittelstufe. 152 Seiten. Zinnstich. 1 Thlr. 10 Ngr.

Diese neue ansprechende Sammlung von Anfängeretuden hat den Zweck, eine gründliche technische Ausbildung in geradester Richtung erreichbar zu machen und dem Etudenspiel durch das gewählte Material auch von Seiten des Schülers ein gewissenhaftes und dauerndes Interesse zu sichern.

Eine demnächstbare Fortsetzung dieser 76 kleinen Etuden bildet:

Gustav Damm, Weg zur Kunstfertigkeit. 70 Etuden von Clementi, Corelli, Bertini, J. B. Cramer, Hummel, Mozart, Fr. Schubert, Weber, J. S. Bach, Berger, Beethoven, J. C. Kessler, R. Kleinmichel und Joachim Raff. In systematischer Reihenfolge von der Mittelstufe bis zur angehenden Concertvirtuosität. 194 Seiten. Zinnstich. 2 Thlr.

Als Lehrmittel angenommen von den bedeutendsten Conservatorien der Musik.

J. G. Mittler in Leipzig.

---

[447] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Theodora
von
Georg Friedrich Händel.

Uebereinstimmend mit der Ausgabe der Deutschen Händelgesellschaft.

Clavierauszug 1 Thlr. netto.

Chorstimmen: Sopran, Alt, Tenor und Bass à 7½ Ngr. netto.

---

[448] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Berthold Damcke.

Grosse Sonate
für Pianoforte zu vier Händen.

(Seinem Freunde Stephen Heller.)

Op. 44.

Pr. 3 Thlr.

SUITE
(Präludium, Fuge, Menuett, Chaconne)
für Pianoforte.

Op. 53.

Pr. 1 Thlr.

---

[449] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

SINFONIEN
von
Ludwig van Beethoven.

Herausgegeben von **Fr. Chrysander.**

Partitur.

Pracht-Ausgabe.

Nr. 1.	Op. 21.	in C dur	Netto Thlr.	4. —
– 2.	– 36.	in D dur	–	4. 15
– 3.	– 55.	in Es dur (Eroica)	–	4. 15
– 4.	– 60.	in B dur	–	4. 15
– 5.	– 67.	in C moll	–	4. 15
– 6.	– 68.	in F dur (Pastorale)	–	4. 15
– 7.	– 92.	in A dur	–	4. 15
– 8.	– 93.	in F dur	–	4. 15
– 9.	– 125.	in D moll (mit Chor)	–	3. —

In elegantem Einbande kostet jede Sinfonie 15 Ngr. mehr.

---

[450] Verlag von
J. Rieter-Biedermann
in Leipzig und Winterthur.

Danse des Sylphes
de la
Damnation de Faust
de
Hector Berlioz
transcrite pour le Piano
par
FRANÇOIS LISZT.

Preis 20 Ngr.

Marche des Pélerins
de la Sinfonie
Harold en Italie
de
Hector Berlioz
transcrite pour le Piano
por
François Liszt.

Preis 4 Thlr.

Marche au Supplice
de la Sinfonie fantastique (Episode de la Vie d'un Artiste)
de
HECTOR BERLIOZ
transcrite pour le Piano
por
François Liszt.

Preis 25 Ngr.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Marienstrasse 18.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 27. September 1871. **Nr. 39.** VI. Jahrgang.

Inhalt: ½ Dr. Felix Expeditus Baumgart. — Herrn v. Bülow's Geständnisse. — Briefe von Kirnberger an Forkel (Fortsetzung: Eine Beilage, Brief IV—VI). — Anzeigen und Beurtheilungen (Neue Sing- und Spielstücken [Compositionen von C. G. P. Grädener und Rudolf Niemann]). — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Aufforderung zur Subscription.

Mit dieser Nummer schliesst das dritte Quartal der Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Ich ersuche die geehrten Abonnenten, die nicht schon auf den ganzen Jahrgang abonnirt haben, ihre Bestellungen auf das vierte Quartal rechtzeitig aufgeben zu wollen. **J. Rieter-Biedermann.**

†

Dr. Felix Expeditus Baumgart,

Oberlehrer am königl. katholischen Matthias-Gymnasium zu Breslau, Lehrer der Tonkunst an der dortigen Universität und seit Dr. Mosewius Tode Vorstand der Breslauer Liedertafel

entschlief plötzlich am 14. September früh 8 Uhr in Salzbrunn, wo er von einem schweren Leiden zu genesen hoffte. In ihm verliert die musikalische Welt einen eifrigen Förderer der höchsten Aufgaben der Kunst, die Allgemeine Musikalische Zeitung insbesondere einen sehr geschätzten Mitarbeiter.

Friede seiner Asche, Ehre seinem Andenken!

Herrn v. Bülow's Geständnisse.

S. B. In den »Signalen« (Nr. 35) hat Herr Hans v. Bülow einen Nekrolog über Carl Tausig abdrucken lassen, der in mehr als einer Beziehung interessant und lesenswerth genannt werden muss. Es versteht sich wohl von selbst, dass nicht ein absolutes Einverständniss oder aufrichtige Zustimmung unsererseits hiermit ausgesprochen sein will; wir sagen blos: es stehen Dinge darin, die interessant und lehrreich sind, wenn auch vielleicht in einem anderen Sinne als dem des Verfassers.

Wir beabsichtigen nicht, den fraglichen Panegyrikus als solchen zu kritisiren; wir wollen dem Verstorbenen, der ja doch nur als ausübender Künstler Bedeutung hat, nichts von der ihm zugesprochenen Grösse als Pianist und Virtuose abmäkeln, wir wollen auch die Bescheidenheit weder rühmen noch tadeln, mit welcher Herr v. Bülow sich seinem verewigten, »vom Schicksale gemordeten« Freunde gegenüber auf den Standpunkt der reinen Bewunderung stellt, als ob er demselben kaum ebenbürtig sei. Beruht doch unsere Beurtheilung Tausig's blos auf dem, was wir in einigen wenigen öffentlichen Productionen erlebt und erfahren haben; keinerlei persönliche Stellung zu ihm gab uns Gelegenheit seine Talente ausserhalb des öffentlichen Lebens noch in anderem Lichte kennen zu lernen. Wir lassen es daher auf sich beruhen, wenn v. Bülow den Verstorbenen einen »Musterinterpreten der Meisterwerke classischer Tonkunst«, eine »wohlthätig leuchtende und erwärmende Sonne«, einen »jungen Sonnengott« u. dgl. nennt, Ausdrücke, die man der überströmenden Wärme des Enthusiasmus in einem Nekrologe wohl zu Gute halten darf. Unsere Absicht ist es hauptsächlich, die Leser d. Bl. auf die merkwürdigen Zugeständnisse aufmerksam zu machen, welche der Nekrolog in Beziehung auf das frühere Treiben der »Partei« enthält. Ist es doch, so viel wir wissen, das erste Mal, dass Einer aus der Reihe der Zukunftsadepten solche offene Zugeständnisse macht, während früher Alles, was darüber von »gegnerischer« Seite, von Seite der »feilen Kritik«, wie Herr v. Bülow sich auszudrücken beliebt, mit pflichtmässiger Aufrichtigkeit gesagt worden ist, stets nur als Ausdruck feindseliger Gehässigkeit bezeichnet wurde.

Der ganze Hauptpassus möge hier abgedruckt stehen, damit uns nicht der Vorwurf gemacht werden könne, als beabsichtigten wir, herausgerissene Stellen und Ausdrücke in schiefes Licht zu setzen.

»Man hat seiner Zeit — dem Himmel sei Dank, ist das Streitobject aus der Mode gekommen — die »Zukunftsmusik« mit dem »rothen Gespenst« in der Politik verglichen und vielleicht nicht mit Unrecht. Ihre Anhänger durften zum Theil

Digitized by Google

destructiv-radicaler Tendenzen beschuldigt werden, wie denn auch Herzog Ernst von Coburg-Gotha, bei jeder Begegnung mit Franz Liszt an einem der kleinen thüringischen Höfe, die Frage: »Halten Sie sich noch immer ihre Räuberbande?« niemals zu unterlassen pflegte. Die »Röthesten« unter uns hätten, wäre Gelegenheit geboten gewesen, vielleicht gar ein paar Monate lang »Pariser Commune« gespielt. Aber wie trotz aller Barbarei der Standpunkt der Pariser Usurpatoren gegenüber dem der Versailler Usurpatoren nicht als der des sonnenklaren absoluten Unrechts bezeichnet werden darf, so dürfen für die in jener Epoche von uns verübten Extravaganzen (zum Theil Repressalien), Respectlosigkeiten, kurz »Flegeleien« aller Art, denn doch billiger Weise einige mildernde Umstände in Betracht zu ziehen sein. Karl Tausig beklagte, wie, mehr oder weniger, alle seine Mitpatienten in jener »Entwickelungskrankheit«, die auch von ihm begangenen Toll- und Thorheiten; niemals kam es ihm jedoch in den Sinn, den feurigen Enthusiasmus zu bereuen, der schliesslich doch auch der Motor der Extravaganzen, der Stamm dieser Auswüchse gewesen war; er bereuete ihn um so weniger, je härter er für die Abirrungen persönlich gelitten und gebüsst hatte, denn, um nur Eines zu erwähnen, als einem Haupträdelsführer waren ihm z. B. die Säle sämmtlicher Concertinstitute verschlossen, wo er seine Claviervirtuosität hätte zur Anwendung bringen können. »Entwickelungskrankheit« habe ich unser Zukunftsieber genannt. Die Parallele in politischer Richtung liegt nahe. Welche irgendwie edel und besonnenhitzig angelegte Jünglingsnatur — vielleicht dereinst in den kaltblütigsten Staatsmann umgeschmolzen — muss denn nicht in einem gewissen Lebensstadium gewissen republikanischen Utopismen huldigen, welcher gründende Idealismus tritt nicht zunächst mit Auswüchsen behaftet auf, welche »abzustossenden Hörner« werden nicht nach und nach, Dank der Repulsion seitens der nüchternen Mitwelt, Dank der Attraction der reifenden eigenen Erfahrung und inneren Vertiefung, narbenlos sich verlieren? Was hat es denn auf sich, auf welchem der unzähligen Wege zum Rom der Wahrheit das Individuum, kraft der Eigenartigkeit seiner Anlagen, und mit welchem Zeitverbrauche es dahin gelangt? Ob man durch Meyerbeer zu Wagner gelange, ob durch Berlioz und Liszt zu Beethoven (die Führer sind des Zielpunkts doch wahrlich so wenig unwerth, wie Virgils Geleite eines Dante), ob durch Mendelssohn zu Bach und Cherubini, oder durch Schumann's antiplastische, wenn auch unendlich interessante und schöne Labyrinthe zum Verständniss der Plastik eines Mendelssohn, den nur der wirklich Gereifte als das höchste Form-Genie nach Mozart zu erkennen fähig ist, was kommt denn hierauf an? Die Hauptsache bleibt, dass das Ziel erreicht werde, das in Gründung einer wohlerworbenen, viel durchgekämpften Harmonie des Künstlers mit sich selbst und mit seinem, in näherer oder untergeordneter Sphäre, doch niemals ganz ohne Beziehung zu den Spitzen der Kunstgeschichte wie zu ihren Hauptaufgaben denkbaren Special-Berufe zu bestehen hat. Nichte man uns Irrend-Strebende nicht vor unserm »jüngsten« Tage! In normairechter, schnurgradliniger, conservatoriumsmustergemässer Entwickelung würde Karl Tausig wohl niemals der Mann geworden sein, dessen Verlust für die Kunstwelt wir heute so innig zu beklagen veranlasst sind. Seine künstlerische Confession liess sich, als er zu jener erwähnten Harmonie sich durchgestritten, mit denselben Worten, wie unser Meister Liszt einstmals die seinige präcisirte, bezeichnen: es gebe doch eigentlich nur zwei Parteien in der Kunst, die Jener, welche kennen und können, und die andere (der Keiner eingestandnermaassen angehören möge, die aber dennoch weit zahlreicher) der »staubaufwirbelnden« Ignoranten und Impotenten.«

Wir könnten uns an der Mittheilung dieses Passus genügen lassen, denn er spricht deutlich genug für sich selbst; nur möge uns gestattet sein, Einiges hervorzuheben und auf die daraus zu ziehenden Consequenzen hinzudeuten.

Am merkwürdigsten erschien uns der Satz v. Bülow's: es komme nicht viel darauf an, ob man durch Meyerbeer zu Wagner, durch Berlioz und Liszt zu Beethoven, durch Schumann zu Mendelssohn gelange«. Herr v. Bülow scheint hier auf Erfahrungen in seinem näheren Kreise hinzudeuten und die Thatsache entschuldigen zu wollen. Hätte er die ersteren angedeutet, den Beisatz »es komme nicht viel darauf an« aber weggelassen, so würde man ihm für den Wink haben danken können. Allein dieses »es kommt nicht viel darauf an« dürfte wohl einmal einer näheren Untersuchung unterzogen werden; uns wenigstens kommt die Sache gar so gleichgültig keineswegs vor. Rossini würde vielleicht gesagt haben, es sei nicht gleichgültig, ob man das stark gepfefferte Ragout vor oder nach dem Rindfleische esse. Ernsthaft gesprochen aber scheint es uns für den jungen Künstler von ziemlichem Belang, in welchem Lichte er die Meisterwerke zuerst erblickt, in welcher Umgebung er sie zuerst kennen lernt. Das von hinten zu einer Sache Kommen ist eben doch etwas anderes als das von vorn; der volle Eindruck kann sich nur dem naiven Gemüthe oder Kunstverstande öffnen; wer schon alles Mögliche genossen hat, ehe er an die reine Schönheit herankam, wird dieser niemals mit hinlänglich reinem Sinne gegenüber stehen, um sie ganz zu würdigen und ihrer würdig zu sein. Wie im Leben, so in der Kunst!

»Durch Berlioz und Liszt zu Beethoven!« Ja da liegt eben alles Unheil, das die Kunst in den letzten 20—30 Jahren betroffen hat, wie eine Pandorabüchse vor uns! Beethoven, eben von dieser Seite her ganz einseitig und falsch verstanden, musste mit seinem grossen und hehren Namen herhalten als Schild für ganz entgegengesetzte Kunststrebungen, für Strebungen, welche die Kunst und die Personen vernichten, statt sie nach seinem Beispiele frei zu machen. Was dem grossen reichen Künstler gelungen war, sollte für den kleinen und armen nur ein Kinderspiel, was er nebenher mit seiner Kunst wagen durfte, sollte jetzt ohne seine Kunst zur Hauptsache werden! Und diese Anschauung Beethoven's sollte gute Früchte für die Kunst bringen? — Sie hat sie nicht gebracht, die Jüngeren fangen jetzt an es einzusehen, aber zu spät für ihr Produciren, das längst über dem vielen Irren zu Grunde ging; und dass sie noch weit davon entfernt sind, es ganz einzusehen, davon zeugt ihre fortdauernde Anhänglichkeit an diejenigen Personen und deren Wirken, welche jene Verwirrung, hauptsächlich hervorgebracht, denen sie also eigentlich ihren Ruin verdanken.

»Durch Meyerbeer zu Wagner!« Wir finden das sehr hübsch! Herr v. Bülow giebt damit eine Verwandtschaft der Beiden zu, denn das Entgegengesetzte kann doch nicht wohl als Mittel dienen um wohin »zu gelangen«. Meyerbeer's »Judenmusik« als Durchgangspunkt zu Wagner, man denke! Für Wagner doch eigentlich kein besonders schmeichelhafter Weg! Für uns hat die Sache aber auch eine positive Bedeutung. Gewiss rekrutirt Wagner seine Anhänger zumeist aus den Verehrern Meyerbeer's; der »Effect«, die grobsinnliche Instrumentirung, das outrirte Wesen Wagner's, alles das ist nicht auf Weber's oder des unschuldigen Marschner's Boden gewachsen, sondern auf dem Meyerbeer's und hier sind Wagner und Meyerbeer in ihren Zielen und in ihren Mitteln ganz verwandt. Beide Künstler strebten oder streben nach grossartigen Erfolgen — die Masse soll die Güte des Kunstwerkes bestimmen, durch sie soll der Erfolg erzwungen werden;

Digitized by Google

Vernunft, Maass, Schönheit, Idealität — Alles was sonst ein Kunstwerk vor anderen auszeichnet, wird bei Seite gesetzt, um dem Götzen der Masse, seinem schnöden oder wüsten Unterhaltungstriebe zu fröhnen. — Es ist gut, dass diese Verwandtschaft auch einmal von jener Seite, wenn auch indirect und beinahe unbewusst, zugestanden wird. Wie viel Werth bleibt aber dann noch jenen sonderbaren und in ihrer Anwendung auf Mendelssohn geradezu verrückten Auseinandersetzungen über »das Judenthum in der Musik«? —

»Durch Schumann zu Mendelssohn«. Das Eingeständniss, das Künstler »von Gottes Gnaden« durch Schumann's antiplastische Labyrinthe (!) zum Verständniss der Mendelssohn'schen Plastik gelangt seien, klingt aus dem Munde eines »ehemaligen« Zukunftsmusikers gar merkwürdig. Man hat es bisher eher für möglich gehalten, dass Diejenigen, welche für Schumann's »Labyrinthe« schwärmten, zu Wagner als zu Mendelssohn übergehen würden. Doch wer weiss denn, welche wunderliche Wege durch Dornen und Gestrüpp unsere Mitglieder der musikalischen »Commune« gehen müssen, um aus ihren »Verirrungen« heraus auf die Fährte der Wahrheit zu gelangen.

Um noch auf den Ausdruck »antiplastisch« bei Schumann zurückzukommen, so liegt doch in dem Gebrauche desselben die Stellung ganz offen da, welche die Zukunftsmusiker zu Schumann einnehmen. Einer ihrer Koryphäen nennt den ganzen Schumann antiplastisch! Wäre unplastisch für einen Theil seiner Werke nicht schon genug gesagt gewesen? Des Räthsels einfache Lösung liegt darin, dass die neudeutschen Musiker immer nur die »unplastischen« Werke Schumann's kannten oder kennen und anerkennen wollten; die plastischen haben bei ihnen niemals viel gegolten, da war nichts als Nachahmung Mendelssohn's zu finden. Jetzt beliebt es die Plastik anzuerkennen, aber nicht die durch und in Schumann zu findende. Die schiefe und unfreundliche Stellung zu diesem Meister scheint durch solches Gebahren denn doch scharf genug hindurch.

Immerhin wäre es erfreulich, wenn der dissentirende Theil unserer Musiker allmälig zur Anerkennung und zum Verständnisse Handel's, Bach's, Mozart's, Mendelssohn's zurückkäme; wir würden uns sogar aus dem Wege, auf welchem sie dazu gelangen, nichts machen, wenn er für sie selbst nicht gar so bedenklich wäre. Nur sollten die Herren, die zu den Hintherthüren in den Tempel der Kunst gelangen, nicht die durch das Hauptthor und längst vor ihnen zur Verehrung der wahren Götter Eingetretenen als »ignoranten und Staubaufwirbler« bezeichnen und hinauswerfen wollen! —

Von diesen Geständnissen abgesehen, enthält der Nekrolog noch manches Bemerkenswerthe. Unter Anderm erzählt Herr v. Bülow, wie vor etwa 15 oder 16 Jahren Tausig zu Liszt gekommen sei, dann demselben und seiner »Räuberbande« vorgespielt habe; jedem Beiwohnenden werde noch jetzt der »Eindruck eines mit Schrecken gemischten Bewunderungsstaunens unvergesslich bleiben .... »Wie das donnerte, blitzte, wetterleuchtete« ...., Peter Cornelius vermochte nur zu stammeln: »Das ist ja ein wahrer Teufelskerl!«, was v. Bülow näher dahin präcisirt, Tausig sei ein direct vom Himmel herabgefallener Teufel gewesen. »Während seiner Lehrjahre in Weimar begnügte sich Carl Tausig keineswegs blos mit Ausbildung seines Virtuosentalentes, das damals bereits ein vollkommen concertreifes (!) hätte genannt werden können, sondern studirte eifrig alle Disciplinen der Musik theoretisch und praktisch.« Und was war das Resultat der Weimarischen Lehrjahre? Erstlich diverse Compositionen, die von Bülow mit rühmlicher Offenheit jetzt als total verunglückt und von Tausig selbst als »Jugendsünden« bezeichnet werden. Zweitens aber eine Richtung der Virtuosität, die nicht besser bezeichnet werden kann als von Hrn. v. Bülow selbst, indem er gelegentlich des ersten Auftretens Tausig's in Berlin sagt, der Ehrgeiz desselben habe »von der Mission eines Clavierspielers sich noch nicht jenes hohe Ideal gebildet« gehabt, das er später erstreckte. Was ist das nun für eine »Schule«, was sind das für »Lehrjahres, die zu Resultaten führen, welche erst durch herbe Erfahrungen beseitigt werden müssen?! Tausig's Virtuosität mag in Weimar noch höher gestiegen sein, mancherlei neue Eindrücke mögen auf ihn in confusester Weise eingewirkt, ihn dahin und dorthin geworfen haben, von einer Schule, von einer bildenden Lehrzeit oder Leitung sehen wir in alledem nicht die Spur, höchstens von einer verkehrten; dasselbe Resultat hätte können in Paris oder Wien ohne besondere »Leitung« erreicht werden.

Wir wollen die Leser nicht länger mit Betrachtungen über solche Curiosa unterhalten, empfehlen ihnen vielmehr den Nekrolog an Ort und Stelle ganz zu lesen, die Betrachtungen über die von uns nicht berührten Punkte werden sich ihnen selbst aufdrängen. Der jetzt herrschende kunstverderbende Geist wird noch manchen Faust ins Garn locken und zu Grunde richten.

Doch ihr, die echten Göttersöhn
Erfreut euch der lebendig reichen Schöne!
Das Werdende, das ewig wirkt und lebt,
Umfass' euch mit der Liebe holden Schranken,
Und was in schwankender Erscheinung schwebt,
Befestiget mit dauernden Gedanken!

Briefe von Kirnberger an Forkel.

(Mitgetheilt von **H. Bellermann.**)

(Fortsetzung aus Nr. 36.)

Eine Beilage, wahrscheinlich zu Brief III.

Diesen Augenblick ist ein Violinist und zwar ein recht guter Nomens Herr Böttger*) von mir weggegangen, der ehemals als Concertmeister bei dem hiesigen französischen Theater unter der Direction des Herrn Schulze gestanden. Demselben habe ich Ihre Proposition wegen der Stelle angetragen. Er ist es willens anzunehmen; aber weil er in schönen Wissenschaften zu profitiren Lust hat, so meint er, dass das Informiren um sein Brodt davon zu haben hierbei nicht sein könne und dass man dieser wegen von Berlin nicht nöthig wegzugehen hätte. Würde man ihm aber etwas zu seinem Lebensunterhalte fest setzen, so wird er sogleich kommen, wenn es verlangt wird. Von seinen musikalischen Verdiensten muss ich ihm zum Ruhm nachsagen, dass er zur Direction vortrefflich ist, und Sie gewiss keinen bessern im Reich auftreiben würden. Kein Haselant, ernsthaft in seinem Betragen, ein ordentlicher Wirth, kurz ein Mensch, der an dieser Stelle nicht besser sein kann. Ist's Ihnen gefällig mir bald Nachricht dieser wegen zu ertheilen, so schreiben Sie mir baldigst, wovon er sich dasselbst erhalten kann. Um der Sündien willen will er gerne einige Jahre sich behelfen, nur Brodt muss er haben.

IV.

Theuerster Freund,

Bei Erhaltung dero Briefes liess ich den Herrn Böttger zu mir bitten, zeigte ihm die vorgeschlagenen Bedingungen, worauf er sich Bedenkzeit bis den folgenden Tag ausbat, da ich

*) Wahrscheinlich Johann Böttcher, der bei Ladebur als k. Kammermusikus aufgeführt wird und sich im Jahre 1786 als solcher pensioniren liess.

Digitized by Google

denn heiligendes Billet von ihm erhielte. Ich beklage von Herzen, dass die Sache nicht so ausgefallen, als ich es wünschte, weil ich vollkommen versichert bin, dass niemand den Posten besser als Herr Bötger hätte vorstehen können, und dabei der artigste Mensch von der Welt ist, dergleichen Leute jetzund rar sind.

Was den Herrn Heuzing*) anbetrifft, so ist Ihnen derselbe von jemand vorgeschlagen, der die Sache nicht versteht. Sein Spielen ist sehr mittelmässig und zur Direction ganz unbrauchbar, höchstens nur nach Soldaten-Ausdruck ins dritte Glied zu stellen.

Ehester Tagen werden Sie einen sehr prahlenden Artikel in hiesiger Zeitung zu lesen bekommen, was heute Nachmittag in der Petrikirche für eine prächtige Musik vom Herrn Rolle**) in Magdeburg aufgeführt worden ist; in beiliegender Zeitung ist die Ankündigung davon. Man wird also übermorgen das Recensiren darüber hören wie beim Wandsbecker Boten seines ersten Theiles das *Asmus omnia* etc. pag. 13 von der Heuze nach dem Eierlegen.

Was die Musik betrifft, deren Güte als Kirchenmusik kennen Sie. Was das Singen der Madame Mara***) anbetrifft, so ist sie nichts weniger als eine Kirchensängerinn. Nach ihrer gewöhnlichen Weise macht sie so viel Läufe, dass man kein einzig Wort versteht und so viel Cadenzen, dass man glaubt, man sei im Opernhaus. Adagio zu singen ist ihre Sache gar nicht, sondern nur lauter Hexereien, was fast der beste Flötenspieler nicht nachmachen kann. I. Majestät der König heissen dies Selbst »den Hals ausgerenkt«. Vor einigen Wochen sang sie nach jetziger Mode eine fremde Arie in Potsdam für Ihro Majestät. Nach Endigung derselben sagten Höchstdieselben, solch Zeug könne Er nicht hören und befahl nachdrücklich einmal für allemal sollte sie solch Zeug nicht wiederbringen, sondern nur Graunische oder Hassische Arien. Zu dem Singen sagten Ihro Maj., es klinge als wenn sie die Passagien aus den Bierschenken holte. Vielleicht macht dies in der Folge Hoffnung zu einer besseren Musik. Seit vierzehn Tagen bin ich sehr krank gewesen; habe aber des zu Hause Sitzens wegen verschiedene neue Orgel- und Clavierstücke gemacht, von welchen ich ehestens Ihnen eins überschicken werde. Ob sie gleich jetzo nicht dem Publico gefallen, so schmeichle ich mir doch, dass sie vor Kenner sind und nicht mit mir so absterben werden, als andern Modencompositen ihre Sachen. Da ich nicht aus Eigennutz ums liebe Brod schreibe, brauche ich auch Narrenbeifall nicht; genug für mich, wenn meine Sachen meiner Gnädigen Prinzessinn gefallen, und das ist's. Mit unter finden sich hier doch auch Leute, denen meine Sachen gefallen; aber wenig sind derer, doch ist mir deren Beifall werther, als das unverdiente Lob der Dummen.

Ich verhoffe bald ein Schreiben von Ihnen mit Meldung, wie Sie mit meiner dritten Abtheilung des zweiten Theiles über die Kunst des reinen Satzes zufrieden sind. Ich habe von meiner Durchl. Prinzessinn bei Ueberreichung dieses mit der zweiten Abtheilung 100 Reichsthaler geschenkt bekommen, und es scheint, dass Höchstdieselben es nicht misbilligt haben, dass ich mich einigermassen wegen Marpurg gerechtfertigt habe, und es scheint, dass er [sich] nun nicht wieder trauen wird, wider mich zu schreiben, um nicht ärger vor der Welt beschimpft zu werden. Leben Sie wohl und behalten Sie mich in Dero fernerer Freundschaft. Ich bin übrigens Ew. Hochedelgeboren gehorsamster Diener

Berlin d. 28. September 1779. Kirnberger.

*) Wer dieser Henning war ist nicht mehr zu ermitteln.

**) Joh. Heinrich Rolle, 1718 zu Quedlinburg geboren, trat 1740 in die neu errichtete königl. Kapelle zu Berlin; 1746 ging er nach Magdeburg und starb daselbst 1785. Er hat eine grosse Menge von Oratorien, Cantaten u. s. w. componirt, die aber dem heutigen Geschmacke nicht mehr zusagen können. Ein Bruder von ihm, Christian Carl Rolle (geb. 1714, gest. . .), war Cantor an der Jerusalemer Kirche zu Berlin.

***) Elisabeth Gertrud Mara, geborne Schmeling (1749 oder 1750 zu Kassel geboren) war eine der ausgezeichnetsten Sängerinnen ihrer Zeit. Im Jahre 1771 wurde sie an der grossen italienischen Oper zu Berlin mit einem Gehalte von 3000 Thlr. angestellt; 1773 verheirathete sie sich mit dem Violoncellisten aus der Kapelle des Prinzen Heinrich Joh. Bapt. Mara. Bekanntlich hat sie 1780 ohne Erlaubniss des Königs Berlin verlassen, dann sie überhaupt durch ihr eigensinniges Wesen manchen Verdruss bereitete. Näheres über ihr Leben s. bei L. Schneider, Gesch. der Oper, und Ledebur's Tonkünstlerlexikon.

V.

Werthester Freund,

dies ist des Herrn Bötger's Aufwort, die ich Ihnen überschicken soll, ich beklage, dass aus der Sache nichts geworden ist. Da er ein nützlicher Mensch zur Information ist, desgl. bei Musiken zu gebrauchen, so hat vermuthlich ein jeder viel mit dazu beigetragen, ihn abzureden nach Göttingen zu gehen. Hier in Berlin finden sich Liebhaber, die für zwölf *Lectiones* 10 bis 12 Rthl. bezahlen, dies wird in Göttingen wohl nicht geschehen, eben daher lässt es sich . . . .*) aufs gerade Wohl Berlin verlassen.

Reichardt hat seine Rolle hier ausgespielt. I. Maj. wollen von seiner Composition nichts hören. Für kommenden Carnevall sind vom Graun die *Rodelinde***) und vom Hasse die *Didone abandonnata* ***) (sic) aufzuführen befohlen. Reichardt liess anfragen, ob er nichts ändern oder einrücken sollte, erhielt aber Befehl, gar keinen Anstheil daran zu nehmen, sondern beide Opern sollten buchstäblich wie sie beide Componisten gesetzt, aufgeführt werden. Das zweite neueste ist, dass Reichardt, Marpurg und noch mehr solch Gesindel, worunter auch ein Wacker aus Göttingen in der Gesellschaft mit Mara ist, ein Concert errichten wollen, den neuesten infamsten Geschmack der Musik durchzuseizen und alle gute Musik zu verdrängen. Das Benda'sche Gesindel aus Potsdam ist mit von der Partie, aber die hiesigen Benda, Herr Joseph †) und dessen zwei Söhne nicht. Bei Gelegenheit, wenn Mara bei sich eine Musik von seinesgleichen Leuten hat, nehmen sie Arien von Graun, lassen statt der Worte abgerichtete dumme Leute die Melodie wie Hunde bellen, wovon der hier gewesene Gothaische Georg Benda††) ein Augenzeuge ist, der auch gleich sagte: wenn es Graun in der Erde wüsste, er sich aus Verdruss umwenden würde, solche Cabalen spielt man hier. So gross die Narren sind, so finden sich doch Narren unter hohen und niedrigen, reichen und dummen genug, von deren Beifall sie leben und protegirt werden. So lläglich sieht es jetzt in dem ehemaligen berühmten Berlin aus. Die Musiken hier in Kirchen sind in Betracht der Composition als Execution von den Musiken der Bierschenken in nichts von einander zu unterscheiden, aber in Zeitungen sind die eingeschickten Artikel voller Pracht, obgleich von allem kein Wort wahr ist. — Ich schrieb Ihnen letzthin ein Verhältniss der geometrischen Mittel-Proportion zwischen 4 : 2. 408 : 577. Setzen Sie da-

*) Hier ist ein Wort unleserlich hinein corrigirt.

**) Kirnberger meint hier die *Rodelinda, Regina de Longobardi, opera seria* von *Bottarelli*, welche zuerst 1744 im kgl. Schlosse zu Berlin zur Aufführung kam.

***) In Hasse's *Didone abbandonata* pflegte zu Berlin der seiner vorzüglichen Sopranstimme wegen berühmte Castrat Giovanni Colli die *Titelrolle* zu singen. In einem mir gehörigen alten geschriebenen Clavierauszuge dieser Oper von 1769 steht über den Recitativen und Arien der Dido jedesmal Mondi. Koll (mit einem L.).

†) Joseph Benda, 1724 oder 25 zu Alt-Benatky geboren, war Violinist und später Concertmeister in der königl. Operukapelle zu Berlin. Er starb 1804.

††) S. Sp. 552.

Digitized by Google

für 985 : 1393 ist noch genauer, ob es gleich für einen praktischen Musicus nur ein Spielchen und Narrenspossen ist.

d. 26. 8ber 1779. Kirnberger.

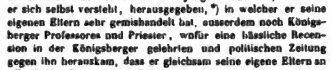
VI.

Werthester Freund,

sogleich bei Erhaltung Ihres Briefes habe ich wegen der Violin-Saiten mich bei meinem alten ehrlichen Freund, dem Herrn Joseph Benda erkundigt, ob man welche hier erhalten könnte um Sie Ihnen zu überschicken. Er gab mir zur Antwort, gegenwärtig wären sie nicht zu haben, aber ständlich würden wieder gute erwartet. Sobald sie nun ankommen, werde ich durch den Herrn Benda sowohl Quarten als Quinten von ihm aussuchen lassen, und sogleich dieselben Ihnen überschicken.

Was sagen Sie zu den hier in Berlin angezeigten Menuetten unter dem Titel: »Zwey in Kupfer gestochene curiose Menuetten dem Herrn Forkel in Göttingen gewidmet und zugeeignet, vom Jahre 1778?« — Ohngefähr vor acht Tagen habe ich sie erst zu sehen bekommen. Niemals ist mir etwas dummeres vor Gesicht gekommen als dieser Wisch! Es ist eine Schande, dass man die Bibel zu Lente schmählen sich bediente. Bei Klugen wird es auch allemal bubenmässig gehalten werden. So steigen die Wissenschaften in dem sonst so berühmten Berlin. Ich vermuthe, dass Sie es müssen gesehen haben, wo nicht, so schicke ich es Ihnen und bitte mir darüber von Sie eine Recension aus, die ich gleich in hiesige Zeitung will einsetzen lassen. Ehe ich aber eine von Sie bekomme, werde ich eine und vielleicht in meinem Namen einrücken lassen. Hier ist niemand, der so pasquillenmässig denkt als die beiden Buben Marpurg und Reichardt. Letzterer hat kürzlich eine Geschichte eines jungen Menschen, worunter er sich selbst versteht, herausgegeben,*) in welcher er seine eigenen Eltern sehr gemishandelt hat, ausserdem noch Königsberger Professores und Priester, wofür eine häsliche Recension in der Königsberger gelehrten und politischen Zeitung gegen ihn herauskam, dass er gleichsam seine eigene Eltern an öffentlichen Pranger gestellt hätte.

Des Reinhardt's erste Arie, über welche er »*Aria di bravura*« schrieb mit dem Gesang:



wird Ihnen wohl bekannt sein. Kürzlich habe ich eine kleine Sammlung Oden in Druck ausgegeben, wobei ich eine »*Cavatine*« beigefügt habe, die ihm viel Schande macht und mehr als Pasquille. Der König lässt zwei Opern repetiren, eine von Hasse, die *Dirone*, **) die zweite von Graun. Folglich wird Reichardt nun seine Rolle hier ausgespielt haben. Wenn Sie seine erbärmliche *Aria di bravura* sehen wollen, so kann ich Sie Ihnen in Partitur überschicken; sie ist aber das Postgeld nicht werth.

Reichardt, Marpurg und etliche solch Gesindel haben oder wollen ein Concert errichten, um den a la mediochen Geschmack durchzusetzen und der bester gewesenen Compositen Arbeit darinnen suchen lächerlich zu machen. Den Fürgei zum Accompagnement wollen Sie ganz verdrängen, und nach Art der Bergiente oder Wirthshäuser-Musikanten einführen. Die Mad. Mara singt jetzt lauter Arien, in welchen kein Wort zu hören ist, eben wie bei denen Bauers-Kerlen in Thüringen, wenn sie auf Birnbaumblättern pfeifen.

Graunische Chöre werde ich Ihnen schreiben lassen, melde Ihnen anbei, dass ein Buchhändler hier viel Graunische Opern in Partitur hat den Bogen zu 1 ggr. Wenn Sie welche verlangen, melden Sie es mir. Sie haben mir noch nicht gemeldet, dass Sie meine dritte Abtheilung meines zweiten Bandes gelesen haben und wie Ihnen die Recension über Marpurg's Buch vom Herrn Capitain Tempelhof gefällt. Leben Sie wohl.

Berlin d. 4. 8ber 79. Kirnberger.

Aus Mannheim habe ich Nachricht, dass der Marktschreier und Windbeutel Vogler auch seine Rolle ausgespielt hat.

(Fortsetzung [Brief VII] folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Neue Sing- und Spielsachen.

Die vorliegenden Sachen haben das Gemeinsame, dass sie insgesammt aus Einer Hütte, will sagen leiblichen Geburtsstätte, hervorgegangen sind. Da wir sonst gewohnt sind *Opera spiritualia* nicht nach dem Speicher wo sie lagern, sondern nach inwohnendem *Spiritus* zu ordnen: so entschuldigen wir die Ausnahme mit der Ungewöhnlichkeit, und das ist der Humor davon. — Reelle Herren, fashionable Damen oder was sonst zur *monde* zählt, ausdrücklich belobigen wegen untadliger *toilette*, das ist just so höflich als den regierenden k. k. Herrn um seine Loyalität präconisiren. So sei es denn hier nur zum Ueberfluss erwähnt, dass der neue Verleg des Hamburgers H. Pohle sich durch salonfähiges Papier, Druck und Stich empfiehlt: was die Preise angeht, so sind sie nicht so unmässig noch wie von mancher altbewährten Firma. — Wären die Herren Autores ehee so gleichmüthig unter-einander wie die Verleger, so wärs vielleicht angenehm, aber langweilig.

C. G. P. Grädener ist in diesen Blättern 1865 S. 805 wegen eines wackern Geigentrios Op 43 (Hamburg, Schuberth) gelobt. weil er ein seit Beethoven Op. 3 und 9 vernachlässigtes Genus anbaute, und ohne Nachahmung des Meisters die Schönheit des dreistimmigen Satzes mit selbständigen Gedanken zu Tage brachte. — Unter den heut vorliegenden, deren Opuszahl theilweise früheres Datum zeigt, ragt hervor der Versuch, dem alten Sebastian eins anzuhängen. nämlich eine wärmende Clavier-Mantille zu den classisch berühmten Violoncell-Soli. Zwar bedürfen sie keiner anderen Wärme als die sie ohnehin ausschwitzen. aber ganz mit Recht erhuldet das hübsch geschriebene Vorwort, wie dergleichen zu nehmen sei: niemals soll es als nothwendiges Ingredienz gelten, vielmehr nur als willkommene Beigabe oder als Hülfe des Verständnisses für die minder Eingeweihten. Wie zutreffig wir also Joachim's Urtheil beistimmen, dass jene Soli an sich schön und verständlich und von keinem späteren Meister übertroffen sind: dennoch nehmen wir dankbar das hier Dargebotene auf, und finden auch die freien Zusätze mit witziger Contrapunktion nicht schädlich, sondern oft angenehm beleidend. Um den Werth der Behandlung recht ins Licht zu stellen, schlagen wir vor, was wir in ähnlichem Falle (z. B. *horribile dictu!* bei dem herrlichen

D dur-Präludium des temperirten Claviers etc.

einmal gewagt haben: es wurden nämlich bei allen Repriesen — das ersten oder beider Theile — einmal originalbachisch, zum zweiten mit der *enveloppe* gespielt; das ist effectvoll, es klingt ergötzlich, man lächelt etwa — oder schlägt sich an die Brust wie jener Zöllner. Ausserdem möchten wir auch die sehr

*) Leben des berühmten Tonkünstlers Henr. Wilhelm Guldon, nachher *Gugliemo Enrico Fiorino* genannt, 1ster Theil. Berlin bei A. Mylius 1779, 8vo. 288 S. Die Fortsetzung ist nicht erschienen. Reichardt nennt dieses Werk seinen Versuch, die wunde Erziehung und Lebensart der meisten Tonkünstler in ein helleres Licht zu setzen und auf eine bessere Erziehung und sofere Künstlerbildung aufmerksam zu machen. Eine Episode aus dieser erdichteten Lebensgeschichte hat er unter dem Titel »Hermenfried oder über Künstlererziehung« im dritten Stück des Musikalischen Kunstmagazins (Berlin 1782) noch einmal in etwas veränderter Bearbeitung abdrucken lassen.

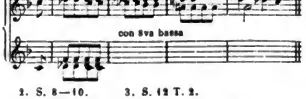
**) *Didone abbandonata.* Siehe hierüber Brief V. die Anmerkungen.

Digitized by Google

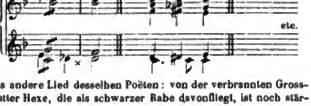
gelungene Bearbeitung einer Bach'schen Violinfuge in G-moll von Fr. Hermann (Edit. Peters Cab. 7 Nr. 3) nochmals empfehlen: hier ist ein Zusatz ohnehin fast gefordert wegen der beziffierten Bassstimme. — Grädener's Arbeit ist löblich, weil sie das Original getreu bewahrt, auch von Vortragszeichen möglichst wenig anwendet. — Dieses erste Heft enthält die Blüthe des Ganzen, die drei Sätze in G, d, C. — Die G-Sonate hat verhältnissmässig am wenigsten Zusätze erhalten; sehr gelungen ist die Courante, während die Sarabande — das verzogene Angstkind aller Suiten! — in den ersten Takten etwas stopfig klingt; die beiden Menuetten sind ausgezeichnet wirksam behandelt, wohl geeignet, unser obiges Prüfungs-Experiment zu tragen. In der Gigue möchten wir fragen, ob nicht trotz des Querstandes (der dann zwischen Violoncello und Clavier entstände) S. 9 Z. 5 T. 2, 3 das Clavier zweimal b statt h haben müsste? vgl. die Parallele S. 9 Z. 2 T. 4, 5. — In der D moll-Sonate ist das Präludium kunstreich behandelt: der 18taktige Orgelpunkt *A* S. 11 scheint uns etwas gewagt, nicht nothwendig, aber auch nicht störend. Die Sarabande ist diesesmal vorzüglich gelungen, auch die Menuetten; an der Gigue ist die weise Enthaltsamkeit zu loben, welche dem geistsprühenden Humor möglichst wenige Zutlist zu geben erlaubt: desto treffender ist die sinnige Interpretation. — Die C dur-Sonate ist schwieriger zu behandeln, da der einstimmige Satz hier einmal recht seines Eigensinnes froh, alles Fremde wie ein Igel abwehrt: so namentlich die unübertreffliche Allemande, deren trotzigem prächtigen Säbelgerassel sich nicht leicht beikommen lässt. In dieser Sonate ist daher nur Loure II recht gelungen, Loure I matter, mit etwas ungeleenkem Contrapunkte belastet, — die Final-Gigue noch leidlich. — Wir sind begierig auf die Fortsetzung; namentlich die Behandlung der D dur- und der C moll-Sonate (mit umgestimmten Saiten) wird den Meister bewähren. — Was von solchen Bearbeitungen in geschäftlicher Hinsicht zu halten, darüber wagen wir ohne *concilium oecumenicum* sämmtlicher Verleger kein vorschnelles Urtheil, geben indess zu bedenken, wie in dem weiten Spielraume zwischen Hiller und Mozart, Hummel Czerny und Klage, Liszt Bülow und Markull *e tutti quanti* sich gar viel Ueberflüssiges ereignet hat und ereignen kann, wodurch der Raum für den Originalverlag vereengt wird, zumal wenn — was wir nicht glauben — das Honorar der Appreteurs und Arrangeurs oft bedeutender sein soll als mancher schöpferische Meister je für sein sauer errungenes Werk erhalten.

Die Singesachen desselben C. G. P. Grädener Op. 38 und 39 zeigen wenig Originalität und beweisen, mit Op. 48 verglichen, dass sein Talent mehr instrumental angelegt ist. Zwar muss man loben, dass beide *opera a capella* componirt, des hinkenden Teufels Contrabass nicht bedürfen, um ganze Harmonien zu erzielen; unglücklich erscheint jedoch der Versuch, die Weiber vier-, fünf- und nun gar sechsstimmig singen zu lassen, was ausser der widrigen Süssigkeit der Klangmasse auch den Uebelstand herbeiführt, die Bass-Weiber bis zum kleinen *f* in die Tiefe zu drängen: wo finden wir die Subjecte, die Individuen, die Stimmmittel, solchen Chor würdig zu besetzen, um an solcher Amazonenkohorte die Frauenfrage zu studiren? — Aber selbst bei missgegriffenen Mitteln könnte die Musik doch leidlich sein, etwa als Geigen- oder Flötenchor zu transscribiren? Auch das nicht. Das grundalberne H. Heine'sche Poëma vom armen Peter, diese sentimentale Witzelei brauchte gar nicht gesungen zu werden: müsste es aber sein, so hätte man immer noch seibst im Lücherlichen den melodischen Künstemacher bewondern mögen, wenn nicht der Canon zu Anfang so ungelenk von der Pfanne blitzte, und wenn nicht späterhin mehrmals die Accordführungen so qualmig und dickflüssig gerathen wären, aus denen wir nur folgende heraus heben:

1. Op. 39, S. 3—4.

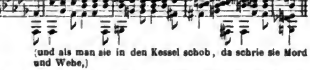


2. S. 8—10. 3. S. 12 T. 2.



Das andere Lied desselben Poëten: von der verbannten Grossmutter Hexe, die als schwarzer Rabe davonfliegt, ist noch stärker colorirt, mit breit ausgelegten Minder-Septimen und Nonen, wo unter anderen folgende Blocksbergs-Modulationen ziemlich realiter das Ohr zerreissen:

4. S. 17.



(und als man sie in den Kessel schob, da schrie sie Mord und Wehe,)

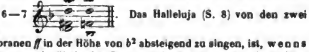
Erfreulicher sind die drei Marienlieder Op. 39, welche wenigstens dem ernstmilden Wortinhalte sich nähern, mit einigem Anklang an liturgische Wendung in kirchlicher Tonart; zwar sind auch Spuren von Anempfindung, von mühevollem Eindringen in ungewohnte Regionen darin, aber es ist doch einiger Wohlklang in dem ersten Satze *Sancta Maria*, und im zweiten *Regina coeli*. Die canonische Führung, stellenweis gelungen, ist jedoch von unschöner Gewaltsamkeit nicht frei. Das Unisono am Schlusse klingt kalt und lahm nach dem harmonischen *Dei genitrix*. — S. 4 Takt 8 muss wohl Sopran II singen: $g^1 a^1$ oder $g^1 fis^1$ statt $g^1 g$, was unbegreiflich wäre.

Das zweite Lied: *Regina Coeli*, ist das gelungenste, nicht in der Uebung des ecclesiastischen Contrapunktes, aber in allgemeiner Haltung. Harmonisch widrig ist der Fortschritt S. 8

T. 6—7 Das Halleluja (S. 8) von den zwei

Sopranen *ff* in der Höhe von b^2 absteigend zu singen, ist, wenns gelingt, nicht übel; der Schluss seltsam, an sich nicht widrig, aber als Schluss nach der vorigen Glanzstelle ermattend.

Das dritte Lied: *Ave Maria*, ist trotz der Ueberschrift »Ci Iolisch« von ganz modernem Habitus: eine weiche sentimentale Melodie, die sich gut anhört, weil die Stimmführung sorgfältig den weiblichen Sinne und Klange bequem gestaltet ist. Der Schluss aber ist nicht Iolisch, sondern — ein wenig futurisch —?



Rudolf Niemann Op. 12. Novellette ist ein tüchtig Clavierstück, bei aller gedenkbaren Ausnutzung und Effectoirung moderner Clavierefecte dennoch nicht in hohlem Virtuosenthume versoffen; denn die Grundmelodie:

Digitized by Google

nebst der rhythmisch verwandten, aber mehr vocalischen Gegenmelodie S. 5 — beide zusammen sind mannigfaltig gewendet, variirt, figurirt, meist diatonisch durchgeführt in klaren periodischen Rhythmen; nur jezuweilen kommen Stossvögel von Nonen und Decimen vor, die an die Neuromantiker anstreifen, z. B. Seite 2 Takt 13 die Minderdecime *Eis-5-7-g*[1] und Aehnliches: da möchte man sagen, Autor habe sich ausweisen wollen als Vollblut, um zu zeigen »Das kann ich auch!« Aber selbst die Ulanenschwadronen unermüdlicher Octavenspringe, ja auch die langen rhythmischen Verweilungen im Mittelstücke — sie heben nicht auf, dass der Kern hier besser ist als in den meisten unserer Concert-Etuden.

(Schluss folgt.)

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **Berlin.** Marschner's »Templer« ging nach dreijähriger Pause am 9. d. M. einmal wieder über die königliche Bühne bei vollem Hause und unter lebhaftem Beifalle, welcher der sorgfältig vorbereiteten Darstellung wie auch dem Werke selbst galt. Die Rolle des Ivanhoe hatte Herr Niemann übernommen, Frau von Voggenhuber die der Rebecca, Herr Betz spielte als Templer, als Bruder Tuck Herr Bost.

* **Hamburg.** *R.* Am 1. September ist unser sogenanntes Stadttheater, welches aber weder der Stadt gehört, noch aus städtischen Mitteln subventionirt wird, unter der Direction des Herrn B. A. Herrmann eröffnet worden. Wir wünschen dem Director alles mögliche Glück, können aber unsere Besorgniss nicht verhehlen, dass es demselben ebenso ergehen wird wie seinen Vorgängern. Es ist wohl eine erwiesene Wahrheit, dass in unserer Stadt bei dem Mangel an Kunstsinn der Bewohner und dem langen Arbeiten Abends am Comptoire, wie auch bei der sehr starken Concurrenz durch viele kleinere Theater und Gesangshallen, das Stadt-Theater ohne eine genügende Unterstützung in irgend einer Form, sei es durch freie Miethe und Beleuchtung oder durch Geldmittel, nicht bestehen kann. Der Director hat sich vorläufig auf Oper, Operette und Ballet beschränkt, weil man beobachtet hat, dass bei den Vorstellungen von Dramen, Schau- und Lustspielen die Casse vollständig leer bleib. Doch hat diese neue Einrichtung auch wieder seine grossen Uebelstände; wenn auch die Hauptpartien in den Opern mehrfach besetzt sind, so ist dies doch bei dem Chore und dem Orchester nicht der Fall, und die nächste Folge eine jetzt schon sehr merkliche Abspannung namentlich im Chore, wie auch da Zusammenspiel kein genügendes sein kann, da die Proben am Tage möglichst kurz und eilig gemacht werden müssen, um den Orchestermitgliedern für den Abend die Kraft zu lassen. Von dem vorjährigen Personale sind uns einige Mitglieder erhalten, worüber wir zufrieden sein können, z. B. Frl. Börner und die Herren Ucko, Kruis und Freny. Neuengagirt sind Frl. v. Carina für erste dramatische Partien, mit schöner gutgeschulter Stimme, Franl. Hofrichter für Coloraturpartien, mit einer etwas spitzen scharfen Stimme, deren Registerverbindung besser sein könnte, aber mit ziemlicher Fertigkeit und guter Reinheit der Coloratur; Frl. Schmidtler für zweite Partien ist eine talentvolle stimmbegabte Anfängerin, dagegen ist Frl. Minna Wagner für erste dramatische Partien vollständig ungenügend; die Sängerin hat zwar eine gute Stimme, singt aber nicht, sondern schreit und Alles tremolirado. Als lyrischer und Spiel-Tenor ist ein Herr Lederer engagirt, zwar begabt mit einer jugendlich frischen Stimme, dessen Gesang und Spiel aber sehr an seinen Namen erinnert, auch die Aussprache seiner Mittel ist nicht fehlerfrei und klingt sein Gesang oft nach Gaumenton. Der Bartionist Herr Pfeiffer hat ebenfalls gute Mittel, doch lässt die Schule desselben viel zu wünschen übrig und klingt namentlich seine Mittellage stumpf. Gute Engagements scheinen uns noch ihren bisherigen Leistungen die der Herren Massen für hohe Basspartien und Schuller für zweite Tenorpartien zu sein. Herr Massen ist im Besitze recht wohlklingender Mittel, die auch gut geschult zu sein scheinen, wenn auch sein Vortrag und sein Spiel etwas weniger trocken zu wünschen wäre. Herrn Schüller's Stimme ist klein aber wohlklingend, sein Vortrag durchaus correct und verräth recht hübsche Gewandtheit im coloririten Gesange. Weniger befriedigend sind die Leistungen der drei Bassisten Krieg, Griebel und Kögel, welche nur im Besitze von vollständig ausgesonngenen Stimmen sind.

* **Leipzig.** Die Concertgesellschaft Euterpe, welche im vorigen Winter ihre Concerte des Krieges halber einstellen musste, hat sich jetzt unter dem Vorsitze des Herrn Julius Büthner neu constituirt. Die Direction der Concerte ist wieder dem bewährten Dirigenten Herrn Alfred Volkland übertragen. Im Saale der Buchhändlerbörse sollen wie in früheren Jahren die Concerte stattfinden, die eine grosse Lücke in Leipzigs musikalischem Leben ausfüllen werden.

* **Paris.** Mit dem 1. Sept. hat eine lebhafte Bewegung in verschiedenen Theatern stattgefunden. Die komische Oper bei sich die Mitwirkung der bekannten Sängerin Fr. Miolen-Carvalho bis zum 1. Mai 1872 versichert und zahlt ihr dafür 750 Frcs. jedesmal wenn sie singt. Das heisse Wetter, die politischen Sorgen und Befürchtungen, die Schrecken verbreitenden Umrieche der Internationale, die Aufregungen der Verhandlungen des Kriegsgerichts, alles das verhindert die Pariser nicht, sich allabendlich recht gut zu amüsiren und die Theater recht fleissig zu besuchen. Die bezügliche Statistik weist für den Monat Juli in den Theatern, welche der Armentaxe unterworfen sind, eine Einnahme von 635,783 Frcs., also eine Erhöhung von 313,284 Frcs. im Vergleiche zum Monat Juni auf. Der Monat August ist noch vortheilhafter ausgefallen. (Nach A. A. Z.)

* **Pöcking** (bei Starnberg). Das bayerische Nationalmuseum wurde in jüngster Zeit durch zwei Musik-Instrumente bereichert, die ihrer Entstehung und der daran haftenden nationalen Erinnerung wegen allgemeines Interesse beanspruchen dürften. Ein bei Soldaten vom k. bayerischen Infanterie-Regiment Kronprinz, 8. Compagnie, erhielten während der Belagerung von Paris ihre Cameraden durch ein improvisirtes Duo auf der Guitarre und Geige, die der eine der Consortanten mit eigener Hand aus Cigarrenkisten-Abschnitten mittelst Taschenmesser, Glasscherben und Leim gefertigt hatte. Eine auf den Instrumentes angebrachte Photographie stellt beide Krieger in dieser Unterhaltung der.

* **Strassberg.** Das hiesige Conservatorium ist als »städtisches« anzunehmr neu organisirt worden und mit der Leitung desselben Herr Franz Stockhausen berufen.

* Gestorben. Am 8. Sept. in Gmnaden der Wiener Componist und Pianist Joseph Adalbert Pacher (geb. 28. März 1846 in Debrowitz in Mähren).

Am 4. Septbr. zu Prag der Kirchencomponist W. Emanuel Horek, Regens chori an der Hauptpfarrkirche im Teyn.

In Leipzig am 6. Sept. der langjährige Redacteur der Allgemeinen Theater-Chronik Victor Moritz Koelbel, im Alter von 61 Jahren.

In der Nacht vom 8. auf den 9. d. M. in Lutich der Director des kgl. Conservatoriume desselben Etienne Souvre.

(Eingesandt.)

In mehreren verbreiteten Zeitschriften findet sich die Nachricht, dass Hoforganist Bruckner in Wien am 6 und 8. August durch sein Spiel auf der grossen Orgel zu Albert-Hall in London nicht nur den Sieg über alle Concurrenten davongetragen, sondern auch den von der Königin ausgesetzten Preis erhalten habe. Zur Berichtigung eines hiedurch hervorgerufenen Missverständnisses sieht Einsender dieses sich in der Lage, hierüber einige Worte folgen zu lassen. Man hat nämlich allgemein auf Grund dieser Anzeigen angenommen, dass Bruckner aber alle von der kgl. Ausstellungscommission zu London eingeladenen Organisten den Sieg davongetragen habe. Das wäre aber jedenfalls factisch eine Unmöglichkeit gewesen; denn das Arrangement ist in der Weise getroffen, dass jeder der eingeladenen Künstler eine Woche lang das Spiel der Orgel, und zwar täglich zwei Stunden, zu übernehmen hat und nach dieser Eintheilung nimmt dies sogenannte Concurrenzspiel erst mit Ende September seinen Abschluss. Erst nach dieser Zeit wird die königl. Commission zu London, die, nebenbei gesagt, jedenfalls bei der Beurtheilung einen von deutschem Geschmacke ganz verschiedenen Standpunkt einnehmen wird, das Resultat bekannt geben können. Es wäre deshalb dann alles Ernstes zu wünschen, dass der gleich anfangs erzielte Erfolg Bruckner's sich behauptete; denn ob das deutsche Orgelspiel diesmal eine genugsame und würdige Vertretung gefunden hat, dürfte vorderhand noch abzuwarten sein. Sonderbarer Weise haben die berühmtesten deutschen Orgelspieler, wie z. B. Ritter, Hoepfl, Brosig, Faisst, Volckmar etc. entweder keine Einladung erhalten oder dieselbe nicht angenommen. — Professor Dr. Herzog in Erlangen, welcher von der kgl. Ausstellungscommission in London eingeladen wurde, in der Zeit vom 28. bis 29. August die grosse Orgel in Albert-Hall zu spielen, musste wegen eines Handgelenkleidens, das er sich durch Ueberanstrengung beim Orgelspiele zugezogen hat, nachträglich auf diese Einladung verzichten.

Digitized by Google

ANZEIGER.

[454] Verlag von

J. Rieter-Biedermann

in Leipzig und Winterthur.

Felix Mendelssohn-Bartholdy.

(Nachgelassene Werke.)

Op. 98. Nr. 2. **Ave Maria** für Sopran-Solo und weiblichen Chor aus der unvollendeten Oper: Loreley. (Nr. 27b der nachgelassenen Werke.) Mit deutschem und englischem Texte.
Partitur 45 Ngr.
Clavierauszug 15 Ngr.
Orchesterstimmen 45 Ngr.
Chorstimmen 24 Ngr.

Op. 98. Nr. 3. **Winzerchor** für Männerstimmen aus der unvollendeten Oper: Loreley. (Nr. 27c der nachgelassenen Werke.) Mit deutschem und englischem Texte.
Partitur 25 Ngr.
Clavierauszug 25 Ngr.
Orchesterstimmen 12½ Ngr.
Chorstimmen 5 Ngr.

Op. 103. **Trauermarsch.** (Zum Begräbniss Norbert Burgmüller's componirt.) (Nr. 28 der nachgelassenen Werke.)
Für Harmoniemusik (Original):
Partitur. 8°. 45 Ngr.
Stimmen. 8°. 4 Thlr.
Für grosses Orchester (Arrangement).
Partitur. 8°. 45 Ngr.
Stimmen. 8°. 4 Thlr.

Derselbe für Pianoforte zu zwei Händen 15 Ngr.
- - - - vier Händen 22½ Ngr.
- für die Orgel übertragen von B. Schaab 12½ Ngr.

Op. 105. **Sonate** in G moll. (Nr. 24 der nachgelassenen Werke.) 4 Thlr.

Op. 106. **Sonate** in B. (Nr. 25 der nachgelassenen Werke.) 4 Thlr.

Op. 108. **Marsch** für grosses Orchester. (Zur Feier der Anwesenheit des Malers Cornelius in Dresden componirt.) (Nr. 27 der nachgelassenen Werke.)
Partitur. 8°. 20 Ngr.
Stimmen. 8°. 4 Thlr.

Derselbe für Pianoforte zu zwei Händen 17½ Ngr.
- - - - vier Händen 25 Ngr.

Op. 115. **Zwei geistliche Chöre** für Männerstimmen. (Nr. 44 der nachgelassenen Werke.)
Partitur. 8°. 15 Ngr.
Stimmen. 8°. 15 Ngr.

Op. 116. **Trauer-Gesang** für gemischten Chor. (Nr. 45 der nachgelassenen Werke.)
Partitur. 8°. 10 Ngr.
Stimmen. 8°. 10 Ngr.

[455] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

CONCERT

für

Pianoforte und Orchester

von

Joseph Haydn.

Zu vier Händen bearbeitet

von

Franz Wüllner.

Preis 1 Thlr. 15 Ngr.

[453] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Töpfer-Album.

Album für Orgelspieler.

Preis 6 Thaler.

Inhalt:

Volckmar, Dr. W., Sechszehn kleine, leichte Orgelstücke.
Darin, K., Vier kleine, leichte Orgelstücke.
Zimmermann, G., Kleines Präludium.
Sulze, B., Drei kleine Präludien.
Gottschalg, A. W., Zwei kleine Präludien.
Baumann, H., Drei kleine Präludien.
Wedemann, W., Zwei kleine Präludien.
Gleitz, C. A., Adagio für Orgel oder Harmonium.
—— Andante für Orgel oder Harmonium.
Brosig, M., Präludium.
Heidler, H., Postludium.
Reichardt, B., Postludium.
Gerlach, R., Präludium zu dem Chorale: O Gott, du frommer Gott.
Schaab, B., Präludium zu dem Chorale: Sollt' ich meinem Gott nicht singen?
Flügel, G., Zwei Chorel-Präludien.
Richter, K. F., Präludium zu dem Chorale: Gott des Himmels und der Erden.
Riedel, H., Präludium zu dem Chorale: Jesu meine Freude.
Markull, F. W., Zwei Trios
Volckmar, Dr. F. W., Zwei Trios.
Faisst, Dr. Im., Canonisches Trio.
Stade, H. B., Adagio.
Müller-Hartung, C., Zweistimmige Fuge.
Sattler, H., Introduction und Fuge.
Lobe, J. Chr., Vierstimmige Fuge.
Tod, E. A., Introduction und Fuge über: Benedicamus Domino.
Merkel, G., Introduction und Doppel-Fuge.
Thomas, G. A., Concert-Fuge.
Raff, J., Introduction und Fuge.
Rheinberger, J., Vierstimmige Fuge.
Liszt, Dr. Franz, Adagio.
Steinhäuser, C., Festphantasie über den Choral: Wie lieblich ist, o Herr, die Stätte.
Tschirch, H. J., Festphantasie.
Helfer, A., Concert-Phantasie mit Choralbegleitung von 4 Posaunen.
Herzog, Dr. J. G., Phantasie und Fuge.
Volckmar, Dr. W., Sonate.
Löffler, J. H., Phantasie, Gebet und Fuge zu vier Händen.
Schneider, Jul., Einleitung und Variationen zu vier Händen über den Choral: Vom Himmel hoch.
Moscheles, I., Melodisch-contrapunktische Studie für Violoncell und Orgel oder Pianoforte über das H moll-Präludium aus J. Seb. Bach's wohltemperirtem Clavier.
Volckmar, Dr. W., Duo für Orgel und Violine.
Hauptmann, Dr. M., Ave Maria für eine Singstimme, mit Begleitung von Orgel oder Pianoforte.
Zander, D., Verse aus dem 44. Psalm für eine Singstimme mit Orgelbegleitung.
Brähmig, B., Vers aus dem 97. Psalm für Tenor oder hohen Bariton, mit obligater Begleitung von Orgel und Violoncello.
Weber, H., Vater unser und Einsetzungsworte für eine Singstimme, mit Orgelbegleitung und Chor.
Eyken, J. A. van, Gebet vor einer Trauung von Vict. v. Strauss, für Chor und Orgel.
Götze, C., Auferstehn, Gedicht von F. G. Klopstock, für leichten Männerchor und obligate Orgel.
Ritter, A. G., Hymnos aus dem 44. Jahrhundert für Sopran-Solo, gemischten Chor und Orgel.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 43. — Redaction: Marienstrasse 43.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 4. October 1871. **Nr. 40.** VI. Jahrgang.

Inhalt: Ueber neue Ausgaben älterer Musikwerke. — Briefe von Kirnberger an Forkel (Fortsetzung: Brief VII). — Anzeigen und Beurtheilungen (Neue Sing- und Spielsachen [Schluss: Compositionen von Adolph Kölling, Heinrich Boie und Anton Deprosse]). — Dr. F. E. Baumgart's Leben und literarische Thätigkeit. 1. Nekrolog. — Disposition der Domorgel zu Schwerin. — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Verzeichniss der von Januar bis Ende September d. J. erschienenen Schriften über Musik. — Anzeiger.

Ueber neue Ausgaben älterer Musikwerke.

Von **W. Oppel.**

Mitten unter mancher Oberflächlichkeit heutigen Musiktreibens macht es einen erfreulichen Eindruck, zu sehen, wie doch auch recht Vieles geschieht, um gründliches Können und Wissen zu fördern. Auf dem Gebiete der Geschichte unserer Kunst ist noch viel, sehr viel zu thun, ich glaube aber nicht, dass zu irgend einer Zeit mehr dafür geschehen ist, als jetzt. Und das Bedeutendste, was geschehen kann, ist und bleibt: die älteren Meisterwerke selbst der Gegenwart zugänglich zu machen. Dass dies in den jüngst vergangenen Perioden nicht mit gleicher Regsamkeit geschehen ist, hat den Erfolg, dass unser jetziges Publikum für die Werke solcher Componisten, deren Zeit ein Jahrhundert hinter uns liegt — etwa Händel und Bach ausgenommen — beinahe gar keinen Sinn und kein Verständniss hat. Deswegen finden so höchst dankenswerthe Unternehmen, wie die »Denkmäler der Tonkunst bei Weitem nicht die Theilnahme, welche sie eigentlich verdienen. Indessen ist nicht zu zweifeln, dass sich dies allmälig bessern werde. Besondern Dank verdienen sich Künstler, welche ältere Werke in einer Gestalt herausgeben, welche die sofortige praktische Verwendung möglich macht. Bei aller Anerkennung, welche ich solchen Herausgebern aus vollem Herzen zolle, sind doch gerade sie es, an die ich heute einen Tadel, beziehungsweise eine Bitte richten möchte. Knüpfen wir dieselbe an ein Beispiel an. »Sonaten für die Violine, componirt von X. Y. Z. im Jahre 17.., bearbeitet und herausgegeben von N. N.« Wir öffnen das Heft; wir sehen eine Violinstimme mit Bogenstrich- und Fingersatz-Bezeichnung, mit *forte*, *piano*, *crescendo* etc. reichlich ausgestattet und dazu eine zuweilen etwas dünne, zuweilen recht vollgriffige Clavierbegleitung. Wir erfreuen uns an der einfachen Kraft dieser Adagiosätze, an dem prächtigen Flusse eines Allegro — aber wir können doch den Gedanken nicht zurückweisen: Was ist denn daran vom Componisten und was vom Bearbeiter? Hier finde ich an einer Stelle ein *forte*, wo mir ein *piano* besser dünkt; hat der Bearbeiter das *forte* zugesetzt, so brauche ich mich nicht zu scheuen, meinem Gefühle zu folgen; hat aber der Componist ein *forte* gewollt, so versteht sich, dass ich mich ihm unterordnen muss. Dort finde ich eine Harmonie, die mir für die betreffende melodische Stelle nicht die zweckmässigste scheint — ich möchte mir sie abändern, aber vor Allem möchte ich wissen, ob der Componist nicht vielleicht jene Harmonie durch eine sichere Generalbassbezeichnung angedeutet, ob er sie vielleicht selber in Noten angegeben hat. Aber — das Heft giebt mir nicht den leisesten Wink darüber. Meine Leser wissen nun bereits, worauf ich ziele. Ich meine, die Herausgeber älterer Werke sollten, bei allem Vorherrschen des Praktischen, doch auch der Entwicklung unserer Kunstgeschichte, der Verbreitung historischer Kenntniss in die Hände arbeiten, und zwar dadurch, dass sie uns das gegebene Werk in seiner Urgestalt erkennen lassen. Es lässt sich Beides recht wohl vereinigen. Bleiben wir bei meinem obigen fingirten Beispiele. Wäre ich der Herausgeber jener Violinsonaten, so würde ich ihnen einen Vorbericht beigeben, der ungefähr so lauten könnte: »Vorliegende Sonaten sind einer im Jahre .... sin .... gedruckten Sammlung entnommen. Das Original hat nur einen bezifferten Bass, welcher hier in den Bassnoten der Clavierstimme exact wiedergegeben ist; nur wo Octaven stehen, hat das Original nur eine Note und zwar stets die höhere. Da der Bearbeiter genau der Bezifferung gefolgt ist, so war diese selbst hier nicht nöthig. »An einigen Stellen, wo sie mir unvollständig oder fehlerhaft schien, habe ich sie in Klammer beigesetzt. Bezeichnungen des Tempos und des Vortrages, welche vom Bearbeiter herrühren, sind eingeklammert; alle anderen hat der Componist selbst beigesetzt. Dagegen sind Bogenstrich und Applicatur nur von mir. Die Stelle auf Seite ... zwischen den Sternchen habe ich zu Gunsten grösserer »Klangwirkung etwas abgeändert; sie lautet im Originale, »wie folgt: u. s. w., u. s. w.« —

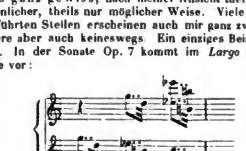
Man sieht, ich gestatte dem Bearbeiter jede Aenderung, die er mit seinem Gewissen vereinigen mag: aber sagen muss er, was er geändert hat, und wie es im Originale aussieht.

Mit Hilfe eines solchen Vorberichtes kann sich Jeder dann selbst das Original herstellen und es ist der Wissenschaft und der Praxis gleichmässig gedient.*) Es versteht sich, dass was ich hier mit Beziehung auf Violinwerke

*) Als ein Muster in dieser Beziehung erscheint mir G. v. Tucher's »Schatz des evangelischen Kirchengesanges«. Der Sammler verfolgte rein praktische Zwecke und nahm aus den verschiedensten Quellen. Dabei hat er bald die Tonart, bald den Rhythmus, bald die Stimmführung geändert, wie es ihm für die heutige Zeit und den kirchlichen Gebrauch nöthig schien — aber jede, auch die kleinste Aenderung ist getreulich angemerkt, so dass wir uns jedes Lied sofort in seiner Originalgestalt herstellen können.

Digitized by Google

gesagt, für sausgegrabenes Clavierstücke, alte Gesänge zu neuem Gebrauche etc. ganz gleiche Geltung hat. Wer nicht so verfährt, der macht sich erstens einer Unterlassungssünde schuldig, aber auch einer Thatsünde gegen die Geschichte unserer Kunst; denn die alten Ausgaben werden ja natürlich immer seltener. Wie jüngst die Bibliothek zu Strassburg, so wird im Laufe der Jahrhunderte noch manche andere und damit manches kostbare Original verloren gehen. An die Stelle der alten Ausgaben treten dann die neueren, und wenn in diesen jene Nachweise fehlen, so wird man natürlich einst meinen, die Urgestalt der alten Werke vor sich zu haben, um so mehr, da ja auf praktischer Musik die Jahreszahl der Edition nicht steht. Welchen grenzenlosen Wirrwarr dies geben kann, brauche ich nicht näher auseinanderzusetzen. Der einzige haltbare Einwurf, der gegen meine Forderung gemacht werden kann, ist, dass durch solche Vorberichte, die freilich manchmal ziemlich lang ausfallen müssen, das betreffende Werk vertheuert und dadurch wieder unzugänglicher wird. Dann gebe man solche Werke lieber in Buchdruck als in Zinnstich heraus, lasse keine zwei Finger breiten Ränder oben und neben, mache keine ungeheuren Zwischenräume zwischen den Systemen — kurz, man gleiche dies auf andere Weise aus, und kostet es schliesslich doch 2 Groschen mehr — nun so ist es auch reichlich soviel mehr werth. — Ich kann diesen Gegenstand nicht verlassen, ohne einen anderen nahe verwandten zu berühren. Es ist schon öfters, auch in älteren Jahrgängen dieser Blätter die Frage aufgeworfen worden, ob man nicht bei neuer Herausgabe der Clavierwerke von Haydn, Mozart und Beethoven diejenigen Stellen zeitgemäss ändern solle, bei welchen der Componist aus Rücksicht auf den damaligen beschränkten Umfang der Instrumente anders geschrieben hat, als er heutigen Tages schreiben würde. Die Antwort auf solche Frage lautet meist dahin, dass in sevidentens Fällen die Aenderung nicht nur zu dulden, sondern sogar wünschenswerth sei. Ich erlaube mir, sehr entschieden entgegengesetzter Ansicht zu sein. Eine andere Musikzeitschrift brachte neulich einen eingehenden Artikel über Beethoven's Sonaten, von denen wir, wie es dort hiess, immer noch keine hinlänglich den Forderungen unserer Zeit angepasste Ausgabe besässen. In der That befindet sich beinahe in jeder Sonate eine und die andere Stelle, welche Beethoven in unseren Tagen anders geschrieben haben würde — nach der Ansicht jenes Aufsatzes ganz gewiss, nach meiner Ansicht theils wahrscheinlicher, theils nur möglicher Weise. Viele der dort angeführten Stellen erscheinen auch mir ganz zweifellos. Andere aber auch keineswegs. Ein einziges Beispiel genüge. In der Sonate Op. 7 kommt im *Largo* folgende Stelle vor:



Ich habe dieselbe von jeher so aufgefasst, dass auf dem zweiten Viertel eine Steigerung und auf dem dritten durch das Hinzutreten der Octave abermals eine Steigerung eintritt. Nach jenem Aufsatze ist es seinleuchtend, dass schon auf dem zweiten Viertel die Octaven hinzutreten müssen, wodurch die eine Steigerung natürlich wegfällt. Der Verfasser jenes Artikels giebt selbst zu, dass er mit einem Anderen, der ähnliche Aenderungen verlangt, nicht überall übereinstimmt; ich stimme mit ihm nicht überall, ein Anderer wird mit uns Allen nicht stimmen und schliesslich werden wir, die wir uns doch Alle Kenntniss und Verehrung des grossen Meisters zuschreiben, fragen müssen: wer ist denn nun der Berechtigte? Ich meine, es kann hierauf nur eine Antwort geben: Niemand! Man wolle doch zweierlei bedenken: dass ein Meister, von welchem so Vieles vorhanden ist, in der ersten Hälfte seines Lebens fürs Clavier nie über dreigestrichen *f* hinausgeht, später die höheren Töne aber oft gebraucht, ist für ein späteres Jahrhundert gerade ein vollgültiger historisch wichtiger Beweis, dass die Erweiterung des Instrumentes in dieser Zeit sich vollzog — dürfen wir unsere Nachkommen so quasi zum Besten haben, indem wir ihnen diesen Beweis verderben? Und ferner: Wenn wir uns heute nicht scheuen, nach unserer Ansicht zu ändern, so glauben unsere Nachkommen, wenn die jetzigen Ausgaben alte geworden sind, in ihnen die ursprüngliche Gestalt zu besitzen und ändern wieder nach ihrer Ansicht, nach ihrem Standpunkte, und wenn das so durch einige Jahrhunderte weiter geht, was bleibt schliesslich Echtes übrig? —

Bei Vorträgen und Aufführungen ändere darum Jeder, der sich der gebotenen Ehrfurcht vor dem Meister bewusst ist und seine Aenderung wieder und wieder überlegt und geprüft hat, — er ändere, was er verantworten will und kann. Aber es octroyire Niemand seine Ansicht der Nachwelt; mit anderen Worten: bei der Herausgabe lasse man die Werke, wie sie der Componist geschrieben, oder mindestens zeige man jede Zuthat und Aenderung gewissenhaft an.

Briefe von Kirnberger an Forkel.

(Mitgetheilt von **H. Bellermann.**)

(Fortsetzung.)

VII.

Berlin d. 18. 10ber 1779.

Werthester Freund,

Ihren Brief vom 12. 10ber habe ich gestern als den 16ten von der Post erhalten. Heute will ich sehen, ob mir der Herr Joseph Benda, mein wahrer guter Freund, gute Violin-Saiten für Sie verschaffen kann.

Wegen der Graunischen Chöre und Oratoria will ich auch Sorge tragen Ihnen zu dienen.

Von dem berühmten Leonardo Leo*), ehemaligen Kapellmeister in Neapel, besitze ich ein Oratorium *Cain et Abel*, welches ausserordentlich schön ist. Wenn ich Ihnen damit dienen kann, es entweder zum Abschreiben nach Göttingen zu schicken, oder es für Sie hier in Partitur abschreiben zu lassen, so erwarte ich Ihre Entschliessung. Auch habe ich von eben dem Leo die Oper *Cyro reconnosciuto* [*Ciro riconosciuto*] nach Metastasii Poesie, die 1750 auch vom Hasse in Dresden componirt und aufgeführt wurde. In dieser Oper, wie auch in der [Oper] *Leucippo* von Hasse sang der ehemals hier gewesene grosse Sänger Salimbeni**), der ohnstreitig keinen sich gleichenden Vorgänger gehabt und auch keiner mehr so vortrefflich in die Welt kommen wird.

*) Leonardo Leo, Kapellmeister des Conservatoriums S. Onofrio zu Neapel ist um 1684 geboren und 1745 gestorben.

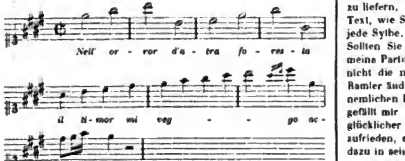
**) Der Castrat Felice Salimbeni, einer der berühmtesten Sopransänger des vorigen Jahrhunderts, ist 1712 zu Mailand geboren. Im Jahre 1744 wurde er bei der grossen italienischen Oper zu Berlin angestellt; 1760 ging er nach Dresden, wo er seine Stimme überanstrengt haben soll. Er starb 1751 zu Laubach (Krain) auf der Rückreise nach seinem Vaterlande.

Digitized by Google

Es ist ein gross Vergnügen beide Opern gegen einander zu halten. Des Leo seine wurde in Mailand oder *Milano anno* 1727 schon aufgeführt. Hält man die Hassische dagegen, so findet man sowohl in [den] Recitativen als Arien, wie sehr er des Leo seine genutzt hat, und dann, wenn er originell sein wollte, es ganz schlecht ist. Das Duett vom Leo ist vortrefflich, das Hassische unausstehlich. Die Verzierungen in Arien vom Leo sind dem Texte angemessen, hingegen beim Hasse unbedeutend.

Dass die sein sollenden cnriousen Menuetten schon lange existiren, wundere ich mich; erst vor ein paar Wochen wurden sie hier in einer Zeitung angekündigt. Ich glaubte daher, dass sie einer von den beiden Narren Marpurg oder Reichardt gemacht hätten. Da es Neefe sein soll, so ist es besser, man vergibt es ihm, weil er auch nicht weiss, was er thut. Dieser arme Sünder wird keine Revolution in der Musik machen, sondern immer in seinem eigenen Koth wie ein Spulwurm herumkriechen.

Die Nachricht vom Genie vom Herrn Claudius habe ich in Musik gesetzt. Sie ist nun einer neuen Sammlung von Oden, welche ich durch den Herrn Decker in Druck besorgt habe, beigefügt worden. Man wird mich in dieser Schreibart verkennen, aber ich habe nur zeigen wollen, dass man eben so fehlerhaft und pöbelmässig wie Reichardt schreiben kann, wenn man will. Die Fehler darinnen wird kein Kluger auf meine Rechnung bringen, sondern sie für mit Fleiss gesetzte halten. Auch habe ich die Vorzeichnung der Schlüssel nicht beifügen lassen, und die neue Schreibart statt diese gesetzt, welche sich alle Genies bedienen. Sie können leicht erachten, dass diese kleine *piece* Reichardten sehr lächerlich hier macht, weil die ganze Melodie vom 𝄵 an aus seiner *Aria di bravura* genommen ist, mit welcher er ganz Berlin in Verwunderung setzen wollte, da doch die nämliche Melodie und Folge von Harmonie schon vor hundert Jahren von guten Komponisten nie gesetzt wurde. Seine Arie und Melodie ist folgende:



Man kann nichts dummeres und unsinnigeres hören, als diese Arie war. Denken Sie nun, er hat 𝄵 Takt vorgezeichnet, der in Passagen nur Achtel oder höchstens [Achtel-Triolen] leidet, da bei ihm lauter Gurgeleien mit Noten zu funfzehn Takte in einem Athem zu singen sind. *Cavata* habe ich es betitelt, weil kurz vorher der Reichardt eine Arie mit diesem Titel hier singen liess, weil er ehedem mit dem Beiwort noch Arie, *di bravura* zu setzen pflegte und verlacht wurde. In den angeführten Stellen von Mattheson stehet in dessen *critica Musica* pag. 146: ich sage *Cavata* bedeutet *en jargon*, d. i. wie das Landvolk redet, etwas, so nach Wunsche geglückt ist. »Mein Freund aber spottet und sagt, es möchte wohl Spanisch sein. Ich antwortete: Nein, es ist in diesem letzten Verstande, »Rothwelsch, zerbrochen Italiänisch, vielleicht wie es die *Barscaroli* reden. Man schlage im Veneroni nach, da findet sichs also.« Und die andere vom Walter angezeigte Stelle seines Musikalischen Lexicons p. 150 stehet beim Mattheson seines musikalischen Patrioten Seite 254: »Und man darf sich über die hebräische Ableitung nicht so sehr wundern, wenn derwegen wird, dass die Italiäner noch heutiges Tages ein wohlausgearbeitetes Kunststück in der Musik *Cavata* nennen, welches eigentlich ausgehöhlet heisst und mit dem beschnitten an eine ziemliche Verwandtschaft anzeiget.«

Ich habe vielleicht sowohl von Reichardt als Marpurg nichts anderes zu erwarten als Pasquille und Schimpfworte, allein, dies wird mich nicht rühren; geschieht es, so werde ich den Reichardt blos mit seinem Machwerk der Welt seine Ignoranz zeigen. Es scheint, als hätten beide nicht recht Lust *immediate* mit mir anzubinden, aber so hämisch kommen sie doch bei Gelegenheiten, z. Ex. in einer hiesigen gelehrten Zeitung vom Buchhändler Pauli, in welcher Marpurg die musikalischen Artikel macht, die aber in höchstem Grade dumm sind. In derselben Zeitung hat Marpurg meine bei Herrn Hummel herausgekommenen *Caractères de danses* recensirt und behauptet nach meiner Meinung, dass eine Fuge rhythmisch sein müsse, wäre unrecht. Die Fugen, sagt er, brauchten es (?) nicht zu haben, da ich doch keine von J. Seb. Bach gesehen habe, welche nicht eben so wohl wie andere Sachen rhythmisch wären. Welche Kraft der Rhythmus hat, lese man Vossius; aber man sagt mir so etwas, um was gesagt zu haben.

Wegen des Händel'schen Alexander-Festes hoffe ich, dass Sie die zweite Uebersetzung den Herrn Prof. Ramler's haben werden. Es wurde eine anfänglich von ihm herausgegeben, die die hiesigen klugen Komponisten besorgt hatten, und um des unschicklichen Textes willen die ganze Händel'sche Musik verdarben, weil sie viele Noten einpflicken mussten. Ich spottete sehr höhnisch darüber, und musste dieserwegen viel Verfolgung ausstehen. Um nun zu zeigen, dass mein Tadel gerecht war, bat ich den Herrn Prof. Ramler in meiner Gegenwart und meines Beistandes eine zweite Uebersetzung zu liefern, welches auch geschah. Ich nahm den englischen Text, wie Seite 15 stehet, und accentuirte nach Händel's Noten jede Sylbe. Auf diese Art entstund die gute Uebersetzung. *) Sollten Sie diese Uebersetzung nicht haben, so steht Ihnen meine Partitur zu Diensten; wenigstens glaube ich, dass Sie nicht die neueste Verbesserung von ihm haben, denn Herr Ramler ändert fast alle vier Wochen seine Arbeit und an der nemlichen Krankheit lieg ich auch krank: nach Jahr und Tag gefällt mir kein Stück mehr von meiner Arbeit. Reichardt ist glücklicher wie wir beide: der ist immer mit seiner Machwerei zufrieden, eine Marque, dass er ausgelernt und niemals etwas dazu in seinen Gedanken nöthig zu lernen hat.

[Hier bricht der Brief ohne Unterschrift ab; da das Blatt jedoch nicht bis zum äussersten Rande vollgeschrieben ist, so könnte er dennoch möglicherweise vollständig sein. Es lässt sich aber ebenso gut annehmen, dass ein verloren gegangenes Blatt noch eine Fortsetzung enthielt. *H. B.*]

*) Die C. W. Ramler'sche Uebersetzung des Alexanderfestes, wie sie in der bei A. Kuhnel (Leipzig, *Bureau de Musique*) erschienenen Partitur [Th. I Nr. 1049, Th II Nr. 1089] unterlegt ist, ist abgesehen von einigen wenigen Stellen mustergültig zu nennen, sowohl in Bezug auf den poetischen Ausdruck, als auch, wie sich die Sprachsilben den Noten anschmiegen. — Schlimm ist dagegen in der genannten Ausgabe die unter Mozart's Namen hinzugefügte Verstarkung resp. Umarbeitung (Modernisirung) der Instrumentalbegleitung.

(Fortsetzung [Brief VIII] folgt.)

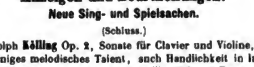
Digitized by Google

Anzeigen und Beurtheilungen.

Neue Sing- und Spielsachen.

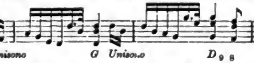
(Schluss.)

Adolph **Kölling** Op. 2, Sonate für Clavier und Violine, zeigt wohl einiges melodisches Talent, auch Handlichkeit in Instrumentalwirkung, doch ists schwülstig überfüllt mit Figuren, der Hauptsatz für das mildgesinnte Thema



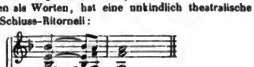
zu langgedehnt; auch ist die Moduliation mehr auf Neuerungen bedacht als der Autor bewältigen kann, daher ungeachtet eingestreuter hübscher Stukaturarbeit zur Abwechselung doch nicht schlagend, nicht fesselnd genug: vielleicht ist die unbestimmte Anlage der ersten 9taktigen Periode das Symbolom des ganzen Satzes. — Der Mittelsatz, *Andante con Variationi* Fis-moll

fast zu rührend, voll schwelgender Sentimentalität, wird doch eine gewisse Anziehungskraft üben: es ist Gesang darin, und der Accord-Ueberschwall wird durch die klarere Rhythmik vergütet. Von den Variationen ist **Variation 1**, *Poco Allegretto scherzando* $\frac{6}{8}$, keck und gespreizt, mit reichlichen neudeutschen Harmonien gespickt; **Variation 2**, *Allegretto capriccioso* $\frac{2}{4}$, bei sonst interessanter Führung im zweiten Theile verschroben durch die 9taktige Periode der ersten Hälfte; passender würden S. 15 Z. 2—3 die Takte 7 und 8 in Eins zusammengezogen, ingleichen der letzte und vorletzte Takt derselben Seite. **Variation 3** quälerisch stockend, im langsamen Tempo der eintönigen Synkopen ermüdend — gemahnt an ein edles Rose, das Schule halber 1000 Schritte lang traversiren muss. **Variationen 4 und 5** sprechen gemüthlicher an, jene in energischem Dur aufspringend, diese in Moll zarte Filigranarbeit vorspinnend. — Das Finale D-dur $\frac{2}{4}$ mit dem Hauptthema:



nebst einem sentimentalen und einem hüpfenden Gegenthema macht anfangs aufregenden ja geistreichen Eindruck, doch ist das erste Thema nicht bildhaft genug, um eigentlich Kern zu sein, und so ist hier das Gefühl der Einheit noch schwerer zu fassen als beim ersten Satze. Ob das Ganze für Anfängerarbeit zu halten, wagen wir nicht mit den modernen Logarithmikern aus der Opuszahl zu schliessen — wenn wir dagegen Beethoven Op. 1, 2, 3 vergleichen mit Op. 43, 121, 126, dann vergeht uns der logarithmische Kitzel. Also legen wir weder Hoffnung noch Erbarmen, sondern urtheilen das Heute — und wenn das Morgen Besseres bringt, desto besser!

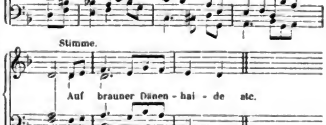
Heinrich **Böie** Op. 21 und 22 bringt sogenannte Lieder für die Jugend, die wie unzählige dieses Genres theils überflüssig, theils verderblich sind. Hat man je gehört, dass unsere Grossmeister mit Kinderliedern gross geworden oder selbst solche verfertigt hätten? Und da wir doch alle gleichrechtig geborene Grossdeutsche sind, müssen wirs nicht den Grossen gleich thun? Hic Rhodus! Die Kinder mit Kinderei grosziehen, ist seit Lessing's und Goethe's warnendem Worte längst überwundener Standpunkt, daher auch die Philanthropieen mit ihrer Kinderwäsche so bald sanften Todes verblichen. Vom Einzelnen heben wir nur das Wichtigste heraus, den Liebhabern das Ganze überlassend. Nr. 1. E. M. Arndt's »Sternlein« ist ziemlich gut melodirt, weit besser, als das kindische Gedicht verdiente. Nr. 2. Enslin's »Herzenstausch«, vollkommen unkindliche orientalische Wortwitzelei, ist durch ein phlegmatisches Recitativ noch leidlicher geworden als die Worte. Nr. 3 von dem Allerweltskinde W. Hey gedichtet, singt den Tanzbären an, dessen gelungene Photographie nebst obligat entzücktem Publikum das Titelblatt illustrirt; vielleicht um den Schönheitssinn bei den Kindern zu wecken? Hier ist Melodie und Gedicht einander ganz ebenbürtig. Nr. 4, ebenfalls mit besseren Tönen als Worten, hat eine unkindlich theatralische Wendung im Schluss-Ritornell:



Nr. 6 des Fallersleber Hoffmann's Spielerei ist treffend genug betont, doch die schwierigen Höhen und Tiefen und weiten Intervalle S. 8 wenigstens nicht zur Ergötzlichkeit der Jugend. Nr. 10. Löwenstein's »Guten Abend« ist bis auf die nicht bequeme Sangfügur S. 12 Z. 3 das wohlgerathenste, Klang Sang und Wort übereinstimmend, besonders am Schlusse gemüthlich; ähnlich das folgende Nr. 11 von demselben Dichter, der auch für seine mehr poetischen Texte zu loben ist. — Die 15 Lieder sind theuer genug, um den Volksschulen fern zu bleiben.

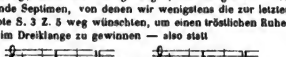
Desselben H. Böie Op. 23 enthält drei Lieder für mittelhohe Stimmen, deren zweites das H. Heine'sche Lied betont »Der Tod, das ist die kühle Nacht« — in stiller sanft schwärmerischer Haltung. Noch höher steigt das dritte, ein schönes Lied von Eichendorff. Beide Stücke zeigen, dass Böie Besseres leisten kann als in jenen kindlichen Versuchen, also dürfen wir Liederbedürftige nicht aller Hoffnung für bessere Zukunft entsagen. Gelegentlich des ersten Liedes (Op. 23 Nr. 1 von Hoefer) wandelte uns die Furcht an, er wolle sich zwischen zwei Stühlen niedersetzen — Schumann und Schubert.

Anton **Depronc,** in diesen Blättern schon öfter (1864, Seite 647. 1865, S. 802. 1866, S. 191, 418. 1868, S. 310) nicht ohne Wohlwollen erwähnt, bringt in Op. 32 ebenfalls drei Lieder. Das erste: »Auf brauner Dänenhaide« beginnt mit einem Ritornell, welches der Mitte der späteren Hauptmelodie entnommen, sonderbar anmuthet durch die schwermüthige Frage, ob der Geliebte, dessen Kriegertod man nicht weiss, denn Mutter und Braut vergessen



Digitized by Google

danach zwei Takte später die einfach rührende Erzählung, wo jene ersten Ritornelltöne sinngend wiederkehren. Das Ganze wirkt innig, die Stimmführung ist gut, nur einigemal zu viel hängende Septimen, von denen wir wenigstens die zur letzten Singnote S. 3 T. 5 weg wünschten, um einen tröstlichen Ruhepunkt im Dreiklange zu gewinnen — also statt



phrygisch, was der Stimmung wohl gemäss wäre. Das zweite Stück, vom Ottensund und Kaiser Otto, beginnt recht schwungvoll und könnte mit geringer Aenderung ein schallendes Volkslied werden. Freilich müsste denn auch das Uebrige, sowohl die Clavierarei als das theatralische Recitativ vermieden oder umgewandelt sein. Bei letzterem fiel uns auf, wie die üble Zeitungsmanier der watschligen »Gänsefüsse« nun gar in die Vocalmusik einregistrirt wird, nachdem R. Wagner selbiges so ausdrucksvoll in seine Meistersinger eingefugt hat. Frage: Wie singt man die Gänsefüsse? Eine wohl aufzuwerfende Frage, nachdem die Philologenversammlung von 1864 über diesen zeitgemässen Artikel eine halbe Stunde vergeblich Dialektik geschwitzt hat. — Das dritte Stück, H. Heines' »Botschaft«, ist leidanschaftliche theatralische Figuration, minder klar als die vorigen, mit einigen verzwickten harmonischen Figuren im Clavier — doch ist das Neudeutsche nicht so überwaltend, dass die Singstimme geschädigt würde.

E. Krüger.

Dr. F. E. Baumgart's Leben und literarische Thätigkeit.

I.

Nekrolog.

(Aus der »Schlesischen Zeitung.«)

Breslau, 19. Sept. Eine Trauerkunde überraschte in letzter Woche unsere Stadt und Provinz. Unvermuthet hat uns der Tod einen trefflichen Bürger und Bewohner entrissen, der ungeachtet seines stillen und bescheidenen Wirkens gleichwohl über Schlesiens Grenzen hinaus einer wohlverdienten hohen Achtung und Werthschätzung genoss. Es ist der am 14. Sept. verstorbene Oberlehrer am königl. Gymnasium zu St. Matthias in Breslau, Dr. Felix Expeditus Baumgart, dessen Andenken wir diese Zeilen widmen.

Geboren am 13. Jan. 1817 zu Grossglogau, gebildet auf dem dortigen katholischen Gymnasium, entwickelte der Verstorbene schon früh neben den schönsten Anlagen für die Wissenschaften auch vorzügliche Begabung für die Musik, die von dem dasigen trefflichen Domorganisten Schnabel zeitig erkannt, sorgsam gepflegt und ausgebildet wurde, so dass schon der Knabe und Jüngling bei bedeutender technischer Fertigkeit im Clavier- und Orgelspiele sich fleissig der Composition hingeben konnte. Messen von ihm selbst mit voller Instrumentation dürften noch heut in der Domkirche zu Glogau in Uebung sein. Gleich tüchtig vorgebildet auf den Gebieten der Wissenschaft und Kunst bezog Baumgart im Herbste 1836 die Universität Breslau. Genöthigt für seinen Unterhalt selbst zu sorgen, gab er sich trotz Zeit und Kräfte raubenden Privatunterrichts mit grösstem Eifer ebenso philologischen als musikalischen Studien hin. Die letzteren erfuhren durch Mosewius und den als Musiklehrer an der Universität damals höchst anregend wirkenden Dom-Organisten Wolf die erfreulichste Förderung. Beide Männer hatten kaum jemals einen fruchtbareren Boden für ihren Unterricht gewonnen und wetteiferten nun in der Pflege des bedeutenden Talentes ihres Schülers. Ruhte nun auch in dieser Zeit die productive Thätigkeit Baumgart's, so entwickelte er doch seine Fertigkeit im Orgelspiele zur Meisterschaft und vertiefte sein musikalisches Wissen und Erkennen in ausserordentlichem Grade. Und doch betrieb er gleichzeitig auch die gründlichsten wissenschaftlichen Studien. Die Professoren Ambrosch und Haase hegten und pflegten den jungen Philologen mit grosser Vorliebe, der als Mitglied des philologischen Seminars ihre Aufmerksamkeit durch gediegenes Wissen wie durch die Schärfe seines Denkens auf sich gelenkt hatte. Im Jahre 1841 wurde er nach Vertheidigung seiner Dissertation »De Fabio Pictore antiquissimo Romanorum historico« zum Doctor promovirt. Kurz darauf hatte er das Glück, als Hauslehrer die Familie des Professors Bernstein auf ein Jahr nach Italien zu begleiten und dort die anregendsten und bleibendsten Eindrücke für sein Leben zu empfangen. Nach seiner Rückkehr entschied der frühe Tod seines Lehrers Wolf über die nächste Wendung seines Lebens. Von Mosewius und Professor Branias aufs wärmste empfohlen, wurde er der Nachfolger Wolfs in dessen Eigenschaft als Lehrer des Orgelspiels und des Generalbasses an hiesiger Universität und als Regierungs-Commissar für die königlichem Patronat zustehenden Orgelbauten in der Provinz. Die philologisch-pädagogische Laufbahn schien damit für ihn verschlossen, denn eine Aushilfe, die er 1843 und 1844 als Lehrer am königl. Matthias-Gymnasium leistete, war nur vorübergehend, da ihm seine neue Berufsthätigkeit nicht erlaubte, die Vorbereitungen zum Staats-Examen zu Ende zu führen. Mit ebenso viel Gewissenhaftigkeit als Erfolg lag er seinen musikalischen Aemtern ob; ausser akademischen Schülern bildete er stets noch eine Anzahl Zöglinge des katholischen Schullehrer-Seminars zu Orgelspielern aus und unterstützte seinen Collegen Mosewius treulich in der Leitung des hiesigen Institutes für Kirchenmusik. Nach aussen machte er sich durch höchst gründliche Aufsätze in musikalischen Zeitschriften bekannt, während er in unserer Stadt zuletzt als eine ihrer ersten musikalischen Autoritäten bereitwillig und uneigennützig durch Rath und That für Förderung der höchsten Aufgabe der Kunst thätig war. Vielfach sind in Anspruch genommen, setzte er gleichwohl seine wissenschaftlichen Studien in aller Stille fort und überraschte seine Freunde plötzlich im Jahre 1853 durch eine glänzend bestandene Prüfung zum Gymnasial-Lehrer. In Folge dessen nahm er seinen Lehrerberuf von neuem auf und wurde nach Ablegung seines Probejahres 1854 als Collaborator und im folgenden Jahre als ordentlicher Lehrer am kgl. Matthias-Gymnasium angestellt. Seine Tüchtigkeit bewirkte, dass er sehr bald den Unterricht auf den obersten Stufen, mit ihm aber auch ein ausserordentliches Maass von Arbeit überkam, deren Bewältigung neben seiner anderen Berufsthätigkeit ihm nur der höchste Fleiss und die grösste Selbstbeherrschung möglich machten. Nichtsdestoweniger übernahm er nach dem Tode seines ihm innigst befreundeten Collegen, des Musikdirectors Mosewius, noch vielvertreiend die Leitung der Breslauer Sing-Akademie und führte sie bis zum Eintritte eines Nachfolgers zu allgemeinster Befriedigung fort. Die Leitung der ebenfalls von Mosewius begründeten Männer-Liedertafel fiel ihm dauernd zu. Für sie hat er eine Anzahl der reizendsten vierstimmigen Männergesänge componirt, ausgezeichnet zum Theil durch köstlichen musikalischen Humor. Sie lassen die Scheu bedauern, mit der er stets seine übrigen Compositionen von der Veröffentlichung zurückgehalten hat. Nur eine treffliche Ausgabe der Clavier-Sonaten, Rondos u. s. w. von Philipp Emanuel Bach, mit einer die feinste Kennerschaft und musikalische Gelehrsamkeit bekundenden Einleitung verdankt ihm die musikalische Welt, ausserdem vortreffliche Aufsätze in Zeitschriften und den Verhandlungen der schlesischen vaterländischen Gesellschaft, deren musikalischer Section er nach Mosewius' Tode ebenfalls bis in die neueste Zeit präsidirte. Während bewundernswerth ist die

Digitized by Google

Kraft, mit welcher Baumgart neben so bedeutender Thätigkeit auf dem Gebiete der Kunst auch seinem Berufe als Lehrer oblag und auch hierin durch die Gediegenheit seines Wissens, durch die Klarheit seines Geistes, den Ernst und die sittliche Lauterkeit seines Charakters das Höchste leistete. Vermochte er es auch nicht, noch durch umfassendere philologische Schriftstellerei den Reichthum seines Geistes zu bekunden, so hat er doch theils durch manche feine, seinen Freunden mitgetheilte Beobachtungen, theils durch sein Schulprogramm vom Jahre 1869: »Ueber die Betonung der rhythmischen Reihe bei den Griechen« auch seine wissenschaftliche Bedeutung reichlich documentirt.

Zu solch ungewöhnlicher Thätigkeit, die nach dem Tode des Directors Wissowa bis zum Unglaublichen noch gesteigert wurde, brechte Baumgart sehr unzureichende Körperkräfte mit, deren Schwäche er öfter zu erliegen drohte. Nur seiner zähesten Willenskraft war es möglich, der eigenen Gebrechlichkeit und den schweren häuslichen Leiden, die ihm beschieden waren, Trotz zu bieten. Bis zum vorigen Jahre trug er die gesammte Arbeitslast und entsagte einem Theile seiner Aemter, dem an der Universität und der Regierung erst, als ihn die sichtliche Abnahme seiner Kraft unabweislich dazu drängte. Während der Schulferien erkrankte er bedenklich; in Salzbrunn suchte er Heilung, aber am 14. September ereilte ihn dort der Tod. Nur einer kleinen Anzahl seiner Freunde und Collegen machte die Entfernung und die Kürze der Zeit es möglich, zur Beerdigung des trefflichen Mannes zu eilen. *H. P.*

Disposition der Domorgel zu Schwerin.

Schwerin i. M., 5 Sept. Der vom Orgelbaumeister Friedrich Lodegast erbaute neue Domorgel ist soeben vollendet. — Der Name des Erbauers hat bereits in den weitesten Kreisen einen so wohlbegründeten Ruhm erlangt, dass es überflüssig, die Vorzüglichkeit der Lodegast'schen Orgeln im Allgemeinen noch besonders zu betonen, daher genüge die Bemerkung, dass dem in Rede stehenden Werke in jeder Hinsicht die Bezeichnung einer »Musterorgel« gebührt. Namentlich sind es zwei neue, hier zum ersten Male ausgeführte Erfindungen des Meisters, welche seine seltene Begabung und anübertreffliche Tüchtigkeit auf den Glanzpunkte documentiren, ein Crescendo und Decrescendo für das ganze Werk und freie Combination aller vier und achtzig Stimmen, welche auf vier Manuale und Pedal wie folgt vertheilt sind:

Manual I.

Erste Abtheilung.	Zweite Abtheilung.
1. Principal 8′,	13. Bordun 16′,
2. Principal 8′,	14. Bordun 8′,
3. Octave 4′,	15. Tromlone 16′,
4. Spitzflöte 4′,	16. Gemshorn 8′,
5. Quinte $2\frac{2}{3}$′,	17. Viola di Gamba 8′,
6. Terz und Septime aus 4′,	18. Flauto major 8′,
7. Octave 2′,	19. Doppelgedeckt 8′,
8. Cornett 5fach,	20. Rohrquinte $5\frac{1}{3}$′,
9. Cornett 5fach,	21. Rohrflöte 4′.
10. Cymbel 3fach,	
11. Mixtur 4fach,	
12. Trompete 8′.	

Manual II.

Erste Abtheilung.	Zweite Abtheilung.
22. Principal 16′,	33. Quintaton 4′,
23. Principal 8′,	34. Oboe 8′.
24. Octave 4′,	
25. Pfeffer 8′,	35. Quintaton 16′,
26. Flautino 4′,	36. Fagott 16′,
27. Gemshornquinte $2\frac{2}{3}$′,	37. Borduna-flöte 8′,
28. Octave 2′,	38. Quintaton 8′,
29. Cornett 5fach,	39. Fugara 8′,
30. Progressio 2- bis 4fach,	40. Rohrflöte 8′,
31. Scharf 5fach,	41. Flöte 4′.

Manual III.

42. Gedecktprincipal 8′,	44. Doppelflöte 8′,
43. Gedeckt 16′,	45. Flauto traverso 8′,
46. Salicional 8′,	46. Fugara 4′,
47. Piffero 4′,	50. Progressio 2- bis 4fach,
48. Gedeckt 4′,	51. Quintflöte $2\frac{2}{3}$′,
49. Piccolo 2′,	52. Clarinette 8′.

Manual IV.

53. Viola 16′,	58. Salicional 4′,
54. Viola d'amour 8′,	59. Flauto dolce 4′,
55. Lieblichgedeckt 8′,	60. Flautino 2′,
56. Zartflöte 8′,	61. Harmonia aetherea 3fach,
57. Unda maris 8′,	62. Aeoline 16′.

Pedal.

Erste Abtheilung.	Dritte Abtheilung. (Piano-Pedal.)
	74. Quinte $5\frac{1}{3}$′,
	75. Octave 4′,
63. Violon 32′,	76. Cornett 5fach,
64. Untersatz 32′,	77. Trompete 8′,
65. Posaune 32′,	78. Trompete 4′.
66. Octavbass 16′,	
67. Violon 16′,	
68. Posaune 16′.	
Zweite Abtheilung.	
69. Principalbass 16′,	79. Salicetbass 16′,
70. Principalbass 8′,	80. Subbass 16′,
71. Terz $6\frac{2}{5}$′,	81. Gambenbass 8′,
72. Quinte $10\frac{2}{3}$′,	82. Flötenbass 8′,
73. Cello 8′,	83. Octavflöte 4′,
	84. Dulcien 16′.

Sämmtliche Stimmen sind auf 34, zum Theil originell construirten Windladen geräumig pincirt und sind im Normal-Kammerton gestimmt. — Der Umfang der Manuale ist vom grossen *C* bis *f* und der des Pedals von *C* bis *f*. Die Tractur sowohl als auch die Registratur ist mit pneumatischen Hebeln versehen. Das Gebläse besteht aus 4 Lufpumpen, 2 Schöpfbälgen, sechs grossen Magazinen und mehreren kleinen Regulatoren und Ausgleichungsbälgen. — Nebenzüge sind 11 und Collectivtritte 15 vorhanden.

Als Organist fungirt Herr George Hepworth, welcher seit 1866 auf speciellen Wunsch des Großherzogs angestellt ist. Wie wir vernehmen, wird Herr Hepworth in nächster Zeit sein diesjähriges erstes Orgel-Concert veranstalten, über welches wir a. Z. berichten werden.

Berichte, Nachrichten und Bemerkungen.

* **Bonn.** Der städtische Musikdirector Herr J. von Wasielewski wurde dieser Tage seitens des kgl. Unterrichtsministeriums in Berlin mit einem Reisestipendium zum Zwecke musikalischer Studien in Italien überrascht.

* **Breslau.** Den vielseitigen Bemühungen zur Pflege der Musik durch gute Aufführungen hat sich jetzt der Breslauer Tonkünstlerverein eifrigst angeschlossen. Seit December 1868 bestehend, konnte dieser Verein, durch beschränkte Localverhältnisse und die Kriegsereignisse gehindert, bisher seine Wirksamkeit in vorzüglicher Ausführung neuer und interessanter Werke auf dem Gebiete der Kammermusik nur im kleinen entfalten. In seiner letzten General-Versammlung hat er nun beschlossen, in diesem Wintersemester alle 14 Tage, Montag Abend, im kleinen Saale der neuen Börse Aufführungen zu veranstalten, deren Programme vom Alten nur das Beste und selten zu Hörende, und von neuen Erscheinungen das Schönste und Interessanteste enthalten werden. Statutengemäss besteht der Breslauer Tonkünstler-Verein ausser aus Ehrenmitgliedern aus activen Mitgliedern (Tonkünstler, Musikschriftsteller, Instrumentenbauer, Musikalienhandler) und aus inactiven Mitgliedern. In den Vorstand wurden neuerdings gewählt: die Herren L. Lustner, H. Bodmann und A. Lichtenberg.

* **Frankfurt a. M.** Der Cäcilien-Verein hat seine Programme für diesen Winter veröffentlicht: I. Motette von *Bach* (»Fürchte dich nicht«), A capella-Gesänge alter Meister (Palestrina und nächstfolgende Periode), Requiem von *Kiel*. II. Samson von *Händel*. III. Matthäus-Passion von *J. S. Bach*. — Der Ruhl'sche Verein wird (mündlicher Mittheilung nach) bringen: 1. Schöpfung von *Haydn*. II. Messe von *Cherubini*. III. Paulus von *Mendelssohn*.

* **Leipzig.** Vom 1 October an wird die deutsche Genossenschaft dramatischer Autoren und Componisten vollständig ins Leben treten. Vorsitzender ist Dr. Rudolph Benedix, Schriftführer Dr. Oswald Marbach, Schatzmeister Prof. Carl Riedel und Geschäftsführer (Director) Herr Franz Deutschinger, der Gründer einer Theaterschule am hiesigen Orte, die eine allgemeine, dem Künstler entsprechende systematische Vorbildung angehender Bühnenkünstler erstrebt. — Herr Deutschinger übernimmt auch die Redaction einer Wochenschrift »Neue Zeit«, die zum öffentlichen Organ der Genossenschaft erklärt ist, so wie die Leitung der Genossenschafts-Agentur.

Digitized by Google

*** Magdeburg.** Am 16., 17. und 18. September wurde der von dem »Allgemeinen deutschen Musikverein« ausgeschriebene zweite Musikertag abgehalten. Auf demselben wurden folgende auf dem ersten Musikertage gestellten Anträge: 1) Obligatorische Aufnahme des Musikunterrichtes in die Volksschule nebst Feststellung des beim Musikunterrichte der Kinder zu beliebenden Systemes (Dr. Benfey aus Berlin); 2) gründliche Reorganisation des Gesangunterrichtes auf den höheren Schulen durch Aufstellung und Einführung einer rationellen obligatorischen Unterrichtsgrundlage (Dr. Engel aus Merseburg); 3) Creirung einer Staatsbehörde für die Förderung und Ueberwachung künstlerischer Pflege der Tonkunst, sowie Unterstützung hervorragender kunstforderlicher Institutionen (Dr. Alsleben aus Berlin); 4) Aufstellung und Durchführung eines geeigneten Tantièmengesetzes (Eichberg aus Berlin); 5) Anregung von Concertverbänden in kleineren Städten (Zopff aus Leipzig) und Anderes oder weiter gefördert. Die neuen Anträge lauteten: 1) Zeitgemässe Reorganisation des Musikunterrichtes auf den Seminaren (Organist Rein aus Eisleben); 2) zeitgemässe Dotirung der Stadtmusikdirectoren durch die Stadtverwaltungen, besonders künstlerisch sorgfältige Ausbildung aller Blasinstrumente, Gründung eines Reichsconservatoriums zu gleichen Zwecken ein. (C. F. Kahnt aus Leipzig); 3) mit dem Cartellverbande der deutschen Bühnen vereinbarte Verhandlungen über eine besondere Prüfungssection für würdig erkürter Opern unter jene Bühnen zur obligatorischen Aufführung binnen Jahresfrist etc. (Dr. Zopff aus Leipzig); 4) der zweite Musikertag beschliesst: In jeder (grossen) Stadt soll ein Musikverein und ein Tonkünstlerverein gegründet werden. Für alle diese Vereine gleiche Statuten etc. (Musikdirector Hahn aus Berlin); 5) der nächste Musikertag beschliesst: Alle zwei Jahre ist ein Musikertag zu berufen. Standort: Ausschuss n. s. w. (Dr. Alsleben und Eichberg aus Berlin). — Das grosse Concert für Instrumental- und Vocal-Vorträge fand in der Johanniskirche am 16. Sept. unter Leitung des kgl. Musikdirectors Herrn G. Rehling statt und brachte folgende Werke zur Aufführung: 1) Freier Vortrag auf der Orgel von Musikdirector G. A. Ritter; 2) Zwei religiöse Gesänge für Tenor, Violine, Viola und Orgel von *H. Zopff* (a. Pfingstgruss, b. In stillen Stunden); 3) Der 13. Psalm für achtstimmigen Chor von *G. Rehling* (Op. 43 Nr. 1), gesungen vom Rehling'schen Kirchengesangverein; 4) Phantasiestück für Violine und Orgel von *Hans v. Bronsart* (Concertmeister Heckmann aus Leipzig und Organist Brand aus Magdeburg); 5) »Von dem Dome schwer und bang«, Trauerchor für Männerstimmen von *Peter Cornelius* (Magdeburger Liedertafel II.); 6) Adagio für Violoncello und Orgel von *Gustav Merkel* (Leop. Grützmacher und Organist Palme aus Magdeburg); 7) Zwei Gesänge aus den »Palmblättern« von Gerock, für Solostimme und Begleitung von *Eduard Lassen* und Belohnien, für Sopran, Alt, Tenor, zwei Bässe und Orgelbegleitung: 2. als Joseph's Garben«, für Alt, Tenor und Bass-Solo mit Begleitung von Orgel, Horn und Harfe — Solisten: Frau Wenzlitzka aus Berlin, Frl. Dotter aus Weimar, die Herren Joh. und Leopold Müller und H. Rosenstein aus Leipzig; Organ: Palme, Horn: Müller aus Magdeburg); 8) Phantasie für Orgel in H-moll, Op. 86 Nr. 2 von *Friedrich Kiel* (Organist G. Rehling); 9) Messe chorails für Chor, Solostimmen und Orgel von *Franz Liszt*. Die beiden Kammermusik-Concerte am 17. u. 18. brachten eine bunte Menge Neues von Componisten wie *Waldemar Bargiel*: Trio Op. 27 in B-dur für Pianoforte, Violine und Violoncello; *Peter Cornelius*: Vier Weihnachtslieder für eine Altstimme mit Begleitung des Pianoforte: *Rob. Volkmann*: Drei Stücke aus »Visegrad« für Pianoforte allein; *Rob. Franz*: Drei Lieder für Tenor (Geseeung, Widmung, Gewitternacht); *F. Thieriot*: Adagio für Violoncello und Pianoforte; *Oskar Eichberg*: Zwei Lieder für Sopran (Deine Liebe hat mich beschlossen, Der Aare); *Felix Draeseke*: Sonate für Pianoforte; *F. Liszt*: Drei Lieder für Sopran mit Pianofortebegleitung (Der Fischerknabe, Jugendglück, Du bist wie eine Blume); *Joh. Brahms*: Quartett Op. 26 in A-dur für Pianoforte, Violine, Viole und Violoncell. 11. *C. Goldmark*: Suite (E-dur Op. 11) für Pianoforte und Violine; *Ed. Lassen, Ludwig Hartmann* und *A. Rubinstein*: Drei Lieder für Bariton und Pianoforte (Mit deinen blauen Augen, Mir träumt von einem Königskind, Gut' Nacht, es muss geschehn); *Jos. Rheinberger*: Toccatine Op. 5 F-dur; *Ant. Rubinstein*: Etude Op. 81 Nr. 8 D-moll; *H. v. Bülow*: Walzer Op. 48 Nr. 1 D-dur, drei Pianofortestücke; *Joh. Brahms*: »Sollimo (aus Tieck's »Magelone«); *Ed. Lassen*: »Vöglein wohin so schnell?« zwei Lieder für Sopran; *Joach. Raff*: Paraphrase über Schumann's Abendlied und Valse-Caprice für Pianoforte; *H. v. Bülow*: »Ein schöner Stern«, Lied für Tenor; *Rob. Franz*: Jagdlied, Mädchen mit dem rothen Mündchen, Waldfahrt, drei Lieder für Tenor; *Ant. Rubinstein*: Trio Op. 52 in B-dur für Pianoforte, Violine und Violoncello.

***** Freunde musikalischer Literatur und älterer praktischer Musikwerke machen wir auf drei neuerdings ausgegebene antiquarische Kataloge aufmerksam: Nr. 45 von Theodor Ackermann in München enthaltend Kirchenmusik, Orgelcompositionen und Vorwandtes, 298 Nrn., 42 S. 8°.); Nr. 849 von Kirchhoff & Wigand in Leipzig (Musikwissenschaft und Musikalien, 2888 Nrn., 78 S. 8°.); Nr. XXXIII Catalogue de livres relatifs à la Musique de grandes partitions et d'une riche collection d'ancienne musique de chambre — en vente aux prix marqués chez L. Liepmannssohn à Paris 1870, 1441 Nrn. 84 S. 8°. Herr Liepmannssohn, ein Deutscher, wird, wie wir hören, in Folge der politischen Zustände in Frankreich, nach Berlin übersiedeln.

Verzeichniss der von Januar bis Ende September d. J. erschienenen Schriften über Musik.

Abrányi, K., Franz Liszt's ungarische Krönungs-Messe. Eine musikalische Studie. Aus dem Ungarischen von *H. Gobbi*. Leipzig, Schuberth & Co. 8°. 7½ Ngr.

Bartens, G. H. L., Der Kirchengesang und das Orgelspiel. Eine Abhandlung zur Beherzigung allen treuen Lutheranern, insbesondere allen lutherischen Lehrern und Organisten zusammengestellt und gewidmet. Burgdorf (Celle, H. Schelze). 8°. 88 S. ½ Thlr.

Bauernsprüche, musikalische, aus dem grossen Tagebuche eines alten Musikus entnehmen. Ein Neujahrsbuch für seine Schüler und Schülerinnen und für einige Andere noch auf das Jahr 1871. Dresden, L. Wolf. 8°. 48 S. 8 Ngr. (Verfasser: *Friedr. Wieck* in Dresden.)

Beethoven, Ludwig van, Denkschrift in Rede und Dichtung zur Erinnerung an die Säculer-Vorfeier des Tonmeisters am 16. Decbr. 1870 im neuen Saale des Gewerbevereins in Dresden. Mit einem photographischen Lichtdruckbilde der Colossal-Statue Beethoven's von Prof. *Schilling*. Dresden, Meinhold & S. gr. 8°. 99 S. ½ Thlr.

Beck, H. von, Goethe in seinem Verhältnisse zur Musik. Berlin, F. Schneider & Co. 8°. XI, 102 S. ½ Thlr.

Camille, C. S., Kriterien über die moderne Gesangskunst und den Gesangsunterricht der Neuzeit. Wien, F. Beck's Verlag. 8°. X, 89 S. 16 Ngr.

Carriere, Moriz, Die Kunst im Zusammenhang der Culturentwicklung und die Ideale der Menschheit. 4. Band. Renaissance und Reformation in Bildung, Kunst und Literatur. Ein Beitrag zur Geschichte des menschlichen Geistes. Leipzig, F. A. Brockhaus. gr. 8°. XII, 690 S. 6⅔ Thlr.

(Kirchenmusik und Gemeindegesang. Weltliches Lied und Instrumentale S. 294—502. Die italienische Oper und ihr Einfluss auf Deutschland und England. S. 598—644. Die Hofoper Lully's S. 570—72.)

Conversations-Lexicon, musikalisches. Eine Encyklopädie der gesammteo musikalischen Wissenschaften. Für Gebildete aller Stände, unter Mitwirkung der literarischen Commission des Berliner Tonkünstlervereins etc. bearbeitet und herausgegeben von *Herm. Mendel*. 42.—47. Lieferung. (3. Bd. S. 833—448.) Berlin, Oppenheim. Lex.-8°. à Lieferung ½ Thlr.

Dorn, Heinr., Aus meinem Leben. Erinnerungen. Berlin, Hensfreund-Expedition (E. Gretzig). gr. 8°. III, 134 S. 1 Thlr.

(Auch musikalisches Inhaltes.)

Eitner, Rob., Hilfsbuch beim Clavier-Unterrichte für Lehrer und Schüler. Berlin, Simrock. 8°. ½ Thlr.

Engel, C., Music of the most ancient Nations; particularly of the Assyrians, Egyptians, and Hebrews, with special Reference to the Discoveries in Western Asia and in Egypt. With Illustrations. London 1870. 8°. 392 S. 4½ Thlr.

Kochmann, J. K., Wegweiser durch die Clavier-Literatur. Zur Erleichterung für Lehrende und Lernende. Zurich, Hug. 8°. 40 Ngr. geb. 47½ Ngr.

Foglar, Ludw., Beethoven. Legenden. Wien 1870, lit. art. Anstalt. gr. 12°. 102 S. 4 Thlr.

Frank, Robert, Offener Brief an Eduard Hanslick. Ueber Beerbeitungen älterer Tonwerke, namentlich Bach'scher und Händel'scher Vocalmusik. Leipzig, Leuckart. gr. 8°. 38 S. 12 Ngr.

Gassmann, T., Richard Wagner's Oper die Meistersinger von Nürnberg. Für das Publikum erläutert. 2. Aufl. Hamburg, Richter. gr. 8°. 48 S. 8 Ngr.

Gathy, A., Musikalisches Conversations-Lexicon. Encyklopädie der gesammten Musikwissenschaft. 5. Aufl, herausgegeben von *Aug. Reissmann*. Berlin, Simrock. gr. 8°. 460 S. 2 Thlr. (1 Lfrn.)

Graedener, Carl G. P., Rede, gehalten zur hundertjährigen Gedächtnissfeier Ludwig van Beethoven's [den 17. Decbr. 1870] im Hamburger Tonkünstlerverein [nach Aufführung des Es-dur-Quartetts, Op. 127]. Hamburg, Seippel & Leopoldi gr. 8°. 48 S. 8 Ngr.

Heinze, Leop., Theoretisch-praktische Harmonie- und Musiklehre nach pädagogischen Grundsätzen nebst specieller und ausführlicher Behandlung der Harmonien der Kirchentonarten bearbeitet. Präparanden, Seminaristen, Lehrern, Organisten und Freunden der Tonkunst gewidmet. Zweite umgearb. u. erweit. Aufl. Oh-Glogau, Handel. gr. 8°. VI, 247 S. 4 Thlr.

(Fortsetzung folgt.)

Digitized by Google

ANZEIGER.

[484]

Neue Musikalien

im Verlage von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

***Bach, Joh. Seb.*, Sechs Sonaten** für Violoncell. Für Pianoforte bearbeitet von Joachim Raff. Nr. 4 in Esdur 25 Ngr. Nr. 5 in C moll 22½ Ngr. Nr. 6 in Ddur 22½ Ngr 2 10

—— **Die Kunst der Fuge.** Für die Orgel übertragen und zu Studienzwecken mit genauer Bezeichnung des Vortrages, sowie der Manual- und Pedal-Applicatur versehen von G. A. Thomas. Heft 4 bis 6 . . . . . à — 22½

***Barth, Rud.*, Op. 3. Vier Märsche** für Pianoforte zu vier Händen . . . . . 1 —

***Beethoven, L. van*, Op. 33. Sieben Bagatellen** für das Pianoforte. Für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet von Rud. Barth . . . . . 1 —

—— Op. 49. **Zwei leichte Sonaten** für das Pianoforte. Als Trios für Pianoforte, Violine und Violoncell bearbeitet von Rud. Barth. Nr. 1 in Gmoll, Nr. 2 in Gdur . . . . . à 1 —

—— **Dieselben.** Für Pianoforte und Violoncell bearbeitet von Rud. Barth. Nr. 1 in Gmoll, Nr. 2 in Gdur . . . . . à — 22½

—— **Zwei Sonatinen** für das Pianoforte. Für Pianoforte und Violine bearbeitet von Rud. Barth . — 20

—— **Dieselben.** Für Pianoforte und Violoncell bearbeitet von Rud. Barth . . . . . — 20

***Bödecker, Louis*, Op. 5. Vier Lieder** von Chr. Kirchhoff für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte . . . . . — 15

***Haydn, Joseph*, Nos nobis Domine.** Offertorium für vierstimmigen Chor mit Begleitung von Orgel oder Pianoforte. Partitur . . . . . — 15

———— Chorstimmen: Sopran, Alt, Tenor, Bass à — 1½

—— **Ouverture für Orchester.** Revidirt von Franz Wüllner. Partitur . . . . . — 15

———— Stimmen . . . . . 1 —

———— Vierhändiger Clavierauszug von Bernh. Scholz . . . . . — 15

***Jaell, Alfred*, Op. 139. Ave Maria** u. **Wiegenlied** aus der unvollendeten Oper Loreley von Felix Mendelssohn-Bartholdy. Für Pianoforte übertragen . . . . . — 20

***Jaell-Trautmann, M.*, Deux Rédittations** pour le Piano . . . . . 1 —

***Köhler, Louis*, Op. 196. Etuden** f. Clavierschüler 1 10

—— Op. 197. **Variationen** f. den Clavierunterricht über ein Thema aus Mozart's Don Juan . . . — 12½

***Raff, Joachim*, Op. 149. Deux Elegies** p. le Piano — 20

—— Op. 150. **Chaconne** p. deux Pianos. Arrangement pour Piano à 4 mains par l'Auteur . . 1 20

—— Op. 151. **Allegro agitato** pour le Piano . . — 20

—— Op. 152. **Deux Romances** pour le Piano . . 1 —

[485] Im Verlage von **F. E. C. Leuckart** in Leipzig erschienen:

Albumblätter
Zwölf Clavierstücke
componirt von
Hermann Scholtz.
Op. 20.

Preis: 1 Thlr. Jede Nummer einzeln 5 Ngr.

Louis Köhler schreibt in der Königsberger Hartung'schen Zeitung:

„Hervorstechend unter den meisten neueren Clavierwerken sind die Albumblätter von Scholtz; diese Musik hebt uns sofort in eine höhere Empfindungssphäre, wir athmen so Etwas wie Schumann'sche und Franz'sche Lyrik. Man könnte den Componisten als einen Wahlverwandten Theodor Kirchner's bezeichnen, so exquisit ist sein Phantasiestoff und so sprechend seine Melodik . . . Kurz, die Albumblätter sind ganz vortrefflich.“

[486]

Werke
von
Theodor Kirchner
im Verlage von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Zehn Clavierstücke.
Op. 2.

Heft I. Pr. 27½ Ngr. Heft II. Pr. 25 Ngr.

Albumblätter.
Neun kleine Clavierstücke.

Op. 7.

Pr. 25 Ngr.

SCHERZO
für das Pianoforte.

Op. 8.

Pr. 15 Ngr.

Präludien
FÜR CLAVIER.

Op. 9.

Heft I., II. Pr. à 1 Thlr. 5 Ngr.

Zwei Könige.
Ballade
von **Emanuel Geibel**
für Bariton und Pianoforte.

Op. 10.

Pr. 15 Ngr.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Marienstrasse 15.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 1 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 11. October 1871. **Nr. 41.** VI. Jahrgang.

Inhalt: Das Clavier nach seinen Schatten- und Lichtseiten. — Briefe von Kirnberger an Forkel (Fortsetzung: Brief VIII). — Anzeigen und Beurtheilungen (Compositionen für das Pianoforte: Hermann Grädener, Op. 8). — Mittheilung über ein problematisches Clavierinstrument. — Berichte, Nachrichten und Bemerkungen. — Verzeichniss der von Januar bis Ende September d. J. erschienenen Schriften über Musik (Fortsetzung). — Anzeiger.

Das Clavier nach seinen Schatten- und Lichtseiten.

Von **W. Oppel.**

Es dürfte kaum im Ernste bestritten werden, dass das Clavier in unserm Jahrhunderte eine musikalische Macht geworden ist, welche ihren Einfluss so ziemlich auf alle Gebiete unserer Kunst erstreckt. Es verdankt diesen Einfluss theils seinen nicht zu leugnenden Vorzügen, theils aber auch gerade seinen Mängeln. Aus letzterem Grunde ist die Einwirkung keineswegs nach allen Seiten segensreich. Es mag darum wohl der Mühe verlohnen, dieses Allerweltsinstrument einmal eingehend zu examiniren.

I.

Zunächst muss uns auffallen, dass bezüglich der Intensität des Klanges das Clavier beinahe allen Orchesterinstrumenten gegenüber im Nachtheile ist. »Oho! Welch riesiger Unsinn!« so höre ich hier einen Freund ausrufen und jeder Claviervirtuose, der etwa diese Zeilen liest, stimmt ihm bei: »Du denkst wohl an ein armseliges Tafelclavier vom Anfange dieses Jahrhunderts! Denke aber seinmal an einen tüchtigen Steinway, Blüthner, Erard etc. und vergleiche ihn mit einer unglückseligen Flöte; wirst »Du noch wagen, von Mangel an Klangintensität zu sprechen?« Ich bin wahrhaftig so frei! Ich meine ja nicht den Grad des Lärms, der mit dem Instrumente hervorgebracht werden kann, sondern die Fülle des einzelnen Tones für sich. Jeder Clavierton beginnt mit einem *sforzato*, dem das rascheste *diminuendo* folgt. Schlagen wir etwa *a fortissimo* an; neben uns stehe ein melancholischer Flötist, der in demselben Augenblicke das *a* bläst; im Momente des Anschlages werden wir vielleicht die Flöte gar nicht hören, aber eine Viertelsecunde später hat sie den Rivalen bereits überwunden; der Clavierspieler, wenn er verrückt genug ist, mecht auf seiner Taste ein *tremolando* wie ein Geiger, nimmt auch jedenfalls das Pedal zu Hilfe — vergebliches Bemühen! Für einen nur zehn Schritte entfernt stehenden Hörer ist der Clavierton längst verschwunden, während der Flötist seinen Ton noch in ganz gleicher Stärke hält. Jeder Geiger und Bläser — des Sängers gar nicht zu gedenken! — vermag seinem einzelnen Tone ein *crescendo* zu geben, er kann ihn wiederholt anschwellen und zurücksinken lassen; bei dem Claviere ist daran nicht zu denken. Was würden wir von einem Violinisten sagen, der eine langsame Melodie so spielen wollte:

Der Clavierspieler ist gar nicht im Stande anders zu spielen. Es fehlt dem Claviertone der Klangkörper, das eigentliche Element des Gesanges. Wer daher nur Clavier spielt, muss entweder sehr häufig andere Musik hören, oder mit sehr lebhafter Phantasie begabt sein, wenn er nicht des Sinnes für Gesangesschönheit verlustig gehen soll. Jeden langsamen Claviersatz müssen wir uns ganz anders vorstellen, als er wirklich klingt — sonst verstehen wir ihn nicht. Ich kenne einen Musiker, welcher von einem Symphonie-Adagio, einem hübsch ausgeführten langsamen Gesange gerade so entzückt ist, wie ich, aber gleichwohl behauptet, es gebe nichts Langweiligeres, als die Adagiosätze in den Sonaten Beethoven's, Mozart's etc. Es fehlt ihm, wie tausend Anderen, diejenige Lebendigkeit der Phantasie, welche uns nichtsingende Töne als singende auffassen lässt. Wenn die Clavierschüler so gern Opernmusik spielen, so pflegen wir das lediglich auf Rechnung des verderbenen Geschmackes zu setzen; gewiss oft mit Unrecht. Sie haben im Theater singen gehört; spielen sie nun dieselbe Melodie auf dem Claviere, so kommt die Erinnerung der Phantasie zu Hilfe und sie glauben wieder Gesang zu hören, d. h. sie empfinden einen Reiz, den ihnen die Originalmusik für Clavier nie bieten kann. — Mit diesem Mangel des eigentlichen gesanglichen Tonkörpers hängt nun ein zweiter eng zusammen. Ein geehrter Mitarbeiter dieses Blattes hat neulich in einem Anfalle von Unmuth ausgerufen:*) »... dieses verwünschte Instrument, auf dem eben Alles klingt ...« Das lautet drollig genug. Sollte man nicht meinen, ein Instrument, auf welchem Alles klingt — das heisst doch: Alles leidlich gut klingt — müsse eben darum zu preisen sein. Aber die Sache hat doch sehr ihre Richtigkeit. Eine grelle, nicht verberreitete, nicht aufgelöste Dissonanz, ein unsangbarer Gang der Stimmen, — das klingt Alles auf dem Claviere nicht so schlimm, als im Gesange oder auf Orchesterinstrumenten, weil der Zusammenhang der Töne überhaupt kein so inniger ist, der mangelnden Klangfülle wegen. Die Clavierspieler sind es desshalb, welche zuerst jene allmälig Mode gewordene Herbigkeit, jene massenweisen übermässigen

*) Ich citire aus dem Gedächtnisse; man wolle desshalb die Ungenauigkeit entschuldigen.

Digitized by Google

Dreiklänge, jene lang andauernden Vorhalte eingeführt haben. Weil man sich auf dem Claviere so leicht daran gewöhnen konnte, wurde dies Alles auch auf Gesang und Orchester verpflanzt, und wenn es da greller und peinlicher war — so musste man sich eben auch daran zu gewöhnen suchen. So wenig ich der Meinung bin, dass die Musik immer und immer nur das Ohr zu vergnügen habe, so wenig kann ich mich doch auch mit der Richtung selbst bedeutender neuerer Künstler befreunden, die überall das Streben zu haben scheinen, das Ohr möglichst wenig zu vergnügen. Und an dieser Richtung ist ganz gewiss das Clavier zu grossem Theile schuldig, denn bekanntlich sind mehrere gute Meister neuester Zeit anfangs fast ausschliesslich Clavierspieler und Componisten gewesen. Gute Meister können sie dennoch sein, trotz ihrer Härten, aber nicht zweils sondern sobgleiche, denn sie haben mehr gethan als Härten geschrieben. — Die neuere Harmonie weist noch eine andere Seite auf, worin sie nach meiner Ansicht viel zu weit geht und woran das Clavier hauptsächlich Mitschuld trägt: die enharmonische Verwechselung. Dies bringt mich auf den dritten Mangel des Claviers, und diesen theilt es mit der Orgel. Da es feststehende Töne hat, an deren Höhe der Spieler Nichts ändern kann, so muss es gleichschwebend gestimmt sein, cis muss für des gelten, f für eis, e als Dritte in C-dur muss gleich sein mit e als Zweite in D-dur u. s. f. Damit ist der Enharmonik Thür und Thor geöffnet. Hat nun dieselbe vor mehreren hundert Jahren schon existirt und ist gebraucht worden, so war sie in jener Zeit doch etwas Seltenes, eine besondere Würze, eine bald anmuthige, bald grossartige — Täuschung! In solcher Weise gebrauchen sie unsere grössten Meister bis inclusive Beethoven. *) In der neuesten Zeit sind sie aber so gewöhnlich geworden, dass kaum mehr von besonderem Reize die Rede sein kann, zumal wenn sie ins Orchester oder gar in den Gesang verpflanzt werden, wo Unreinheit die unvermeidliche Folge ist. War aber nur Clavier spielt, ist in Gefahr, den Sinn für Reinheit der Intervalle merklich abzuschwächen, weil er eine mathematisch reine Quint, Quart etc. gar nie zu hören bekommt. — Und nun zum Vierten. Man kann mit weit weniger Talent Clavier spielen lernen als Violine, Gesang u. dergl., denn man braucht die Reinheit der Töne nicht zu hören, da man ja doch Nichts dazu und davon thun kann. Lässt man ferner die Finger etwas zu lange liegen oder hebt sie etwas zu früh auf, so ist die dadurch entstehende Unreinheit und Ungenauigkeit weit weniger empfindlich, als sie auf Instrumenten mit grösserer Klangdauer sein würde. Desswegen wird das Clavierspiel so oberflächlich getrieben und wird überhaupt von Tausenden ausgeübt, welche vermöge ihres Talentes alles Andere eher als Musik treiben sollten. — Und endlich fünftens. Da ein eigentliches Singen auf dem Claviere nicht möglich ist, so hat sich statt dessen allmälig ein Figurenwesen Bahn gebrochen, das leicht brillant und darum bestechend wirkt. War sich ihm aber so recht hingiebt, für den wird es geschmackverderbend, weil es den Spieler gewöhnt, sich mit sinnlosen Läufen, Accordbrechungen und sonstigen Figuren zufrieden zu geben, statt auf melodischen und harmonischen Reiz und Inhalt zu sehen. — Ich dächte, dies könnte genug sein, um zu beweisen, wie wenig ersprisslich für die Kunst ein allzuausschliessliches Platzgreifen des Clavierspieles wirken muss.

*) Man wittere auch nicht mehr derart, als wirklich vorhanden ist. Im Rondo der Sonate Op. 7 von Beethoven ist im 99. Takte vor dem Schlusse statt eis ein A und so die ganze Stelle in E-dur statt Fes-dur geschrieben; der Rückgang geschieht aber, indem gleichermaassen ein A als eis und ein gis als as genommen ist: es war also nur eine bequemere Schreibweise.

II.

Seien wir aber gerecht und vergessen nicht, welche Vorzüge dieses Instrument hat, welche grosse Dienste es der Musik geleistet hat und noch leistet. Ich kann mich aber hierbei kürzer fassen, da ich viel weniger Widerspruch zu fürchten, viel mehr allgemein Anerkanntes zu sagen habe. Zunächst ist es durch seinen grossen Tonreichthum, verbunden mit ausgedehnter Harmoniefähigkeit und bedeutender Beweglichkeit der Tonmasse (nicht des einzelnen Tones) mehr als irgend ein anderes Instrument und natürlich auch mehr als die einzelne Singstimme, geeignet zu selbständiger Darstellung eines Musikstückes. Ein Kunstfreund, welcher leidlich Clavier spielt, kann sich jederzeit einen vollständigen Kunstgenuss verschaffen; spielt er Violine, Clarinette oder singt er, so fehlt ihm stets der eine Hauptfactor unserer Kunst: die Harmonie, und überdies ist er auf den weit beschränkteren Tonumfang des Organes angewiesen. Ja, wenn man sich sein Streichquartett oder sein Gesangesquartett hübsch zurecht stellen könnte, um es in jedem beliebigen Augenblicke nur hervorzubeln! Diese Selbständigkeit und relative Vollständigkeit ist denn auch die Ursache, wesshalb die trefflichsten Componisten so Vieles und Ausgezeichnetes für Clavier allein geschrieben haben. Ohne das Clavier wären wir gewiss um Hunderte von herrlichen Tonwerken ärmer. Ich gehe aber weiter, ich behaupte, ohne das Clavier hätte sich die Harmonie gar nicht so reich und schön entwickeln können. Und das hat sie doch wahrhaftig seit der Zeit des Guido von Arezzo gethan, wenn wir auch annehmen, dass sie in den letzten Jahrzehnten zu üppig geworden ist. Mit blos theoretischer Speculation war auf diesem Gebiete nicht viel anzufangen, das zeigen die daraus hervorgegangenen Harmonien des 10. bis 14. Jahrhunderts. Diejenigen, welche zuerst anfingen, treffende harmonische Regeln zu geben, mussten ein clavierartiges Instrument, vielleicht die Orgel, zum Experimentiren haben; mit Singstimmen konnte man schwerlich je viel Experimente machen. Die Entwicklung der Harmonie geht siemlich Hand in Hand mit der Verbreitung des Clavierspieles. Ich wüsste in der That nicht, wie man Harmonie unterrichten wollte ohne Hilfe eines Claviers (da die Orgeln meist unzugänglich sind); der begabte Schüler kann sich allerdings die Zusammenklänge, welche er schreibt, vorstellen: wirkliche klingende Erfahrung muss aber doch hinzukommen, denn nur das kann er sich sicher vorstellen, was er schon einmal wirklich gehört hat. Ich verlange desshalb von meinen Harmonieschülern, dass sie sich jede ihrer Uebungen auf dem Claviere spielen. Lieber möchte ich ihnen allerdings sagen: »Lassen Sie sich jede Uebung von einem guten gemischten Quartette vorsingen; sie würden mich aber mit Recht auslachen. Wer nun freilich die Harmonie nicht als etwas Selbständiges, sondern nur als Resultat des Contrapunktes gelten lassen will, der wird hier dem Claviere gar keinen Werth angestehen; die Zahl Solcher dürfte aber sehr gering sein und noch geringer die Zahl Derer, welche, gleich orientalischen Völkerschaften, die ganze Mehrstimmigkeit überhaupt als überflüssigen, störenden Ballast betrachten. — Wir müssen aber weiter dem Claviere zu grossem Lobe nachsagen, dass es die Kenntniss anderer Tonwerke, sowohl der Instrumental- als der Gesangmusik vielfach vermittelt. Wie viele Tausende leben an Orten und in Verhältnissen, die ihnen kaum je gestatten, ein grosses Orchesterwerk, ein

Digitized by Google

Oratorium, eine grosse Oper zu hören: das Clavier macht es ihnen möglich, von Allem dennoch einen wenn auch unvollständigen Begriff zu haben. Wenn daher die oben auseinandergesetzten Mängel schädlich einwirken, so hat es andererseits durch seine Vorzüge so ausserordentlich zur musikalischen Bildung im Allgemeinen beigetragen, dass wir alle Ursache haben, ihm dankbar zu sein. Kein anderes Instrument kann Aehnliches leisten; auch der Gesang kann es nicht — denn soll er es, so bedarf es dazu mehrerer geschulter Personen und diese können nie so zu Gebote stehen, wie ein Clavier. —

Die jetzige Bevorzugung des Clavieres geht nach meiner Ueberzeugung zu weit. Wer irgend wirken kann, der wirke dahin, dass die Leute singen, dass namentlich die Kinder vor allen Dingen singen und Freude an reinem Gesange haben; dass der Sinn für das Gesangliche auch im Instrumentalen erstarke; dass das Streichquartett ein höherer Genuss werde als das Clavierconcert; dass der Instrumentalcomponist nicht massenweise unsangbare Stellen schreibe, eweil sie ja auf dem Instrumente leicht herauszubringen sind; dass der Clavierspieler sich gern seine Melodien singe und alle die Stellen als untergeordnet betrachte, wo Nichts singt! . . . Gelänge es, dahin zu kommen, so könnten wir sagen, die Mängel des Clavieres seien reichlich durch seine Vorzüge ausgeglichen und es möchte immerhin den verdienten Ehrenplatz behaupten.

Briefe von Kirnberger an Forkel.

(Mitgetheilt von **H. Bellermann.**)

(Fortsetzung.)

VIII.

Würdiger Freund,

Dero Schreiben vom 30ten 10ber habe ich erhalten und sogleich die Graunischen Chöre jemanden Commission gegeben, dieselben in Partitur für Sie abzuschreiben. Ehe sie fertig werden berichten Sie mir, mit welcher Gelegenheit Sie dieselben überschickt haben wollen, und von wem der Copiste das Copial-Geld zu empfangen habe.

Meine an Sie überschickten Briefe, als den von I. Königl. Hoheit meiner gnädigsten Prinzessinn, den zweiten des Herrn Kapellmeisters Holzbauer*) und den kleinen von Herrn Bach**) bitte ich mir gelegentlich wieder zurück zu schicken. Sie können übrigens einen Gebrauch davon machen, wie es Ihnen dienlich scheint, nur mir nicht Verdrieslichkeiten dadurch verursachen.

Das Billet von meiner Durchl. Prinzessin wegen Gluckens *Alceste* schien mir nothwendig Ihnen zu schicken, um Ihnen doch zu zeigen, dass man noch in Berlin schlechte Compositionen von guten zu unterscheiden weiss und dass I. Kgl. H. keine andere Musik für gut erkennet, als nur solche, die von Kennern für gut erkannt wird. ***)

*) Ignaz Holzbauer, 1748 zu Wien geboren, war ein gründlicher Schüler des berühmten Joseph Fux zu Wien. Im Jahre 1753 wurde er Churpfälzischer Kapellmeister und Hof-Kammer-Rath und starb als solcher zu Mannheim am 7. April 1783 im 75. Lebensjahre.

**) Hier ist Karl Philipp Emanuel Bach gemeint.

***) Forkel war bekanntlich als gründlicher Kenner und Verehrer J. Seb. Bach's, Handel's und jener anderen sich durch ihre bewunderungswürdige Sicherheit im Contrapunkt auszeichnenden Componisten des 17. und 18. Jahrhunderts ein entschiedener Gegner des Ritters Christoph Gluck, von dem Händel mit Recht sagen konnte, dass er in seinem kleinen Finger mehr contrapunktische Geschicklichkeit und mehr musikalisches Wissen besitze als der ganze Gluck. Forkel beurtheilt aber dennoch den Gluck (diesen sogenannten Reformator der Oper) zu hart, weil er nur seine Schwächen hervorhebt, ohne seine Vorzüge, nämlich seine Einfachheit, Was das Oratorium Cain und Abel von Leonardo Leo anbetrifft, wollte ich Ihnen recht gerne zum abschreiben nach Göttingen überschicken, allein durch das öftere Verschicken und Verlehnen meiner Sachen bin ich vielfältig um manche gute Sachen gekommen, wo öfters die Leute nicht daran Schuld waren, denen ich die Sachen geliehen hatte. Zuweilen sind sie unterwegs verloren gegangen, oder wenigstens durch Flüsse, dass man keine Note mehr erkennen konnte, oder in heftigem Regenwetter unterwegens gewesen und dergleichen Ursachen mehrerer. Ueberdies besitze ich es hier in Berlin nur allein, daher ich es gar nicht wagen kann, es aus den Händen zu geben. Ists Ihnen nun gefällig es hier copiren zu lassen, so melden Sie es mir, da ich es sogleich besorgen werde, es Ihnen bald nach Göttingen überschicken zu können.

Von eben diesem Leo habe ich die ganze Oper *Cyro riconosciuto* [*Ciro riconosciuto*] Metastasio's] Poesie in Partitur, welche Hasse auch 1750 wenigstens achzehn bis zwanzig Jahre später als Leo seine componirt hat und diese Hassische habe ich anno 1751 sehen aufführen. Die Hassische ist in Vergleichung gegen die Leonische erbärmlich, besonders das Duett, welches auch niemals Hassische Sache war, und worin Graun eben so gut wie Leo schrieb. Von diesem nemlichen Leo besitze ich auch eine grosse Vesper über den Psalm *Dixit Dominus* sehr vielstimmig, rein und durchgehends voller Kunst und schönem Gesang; und dann ein zweichörichtes *Miserere* *) blos für Singestimmen, welches alles übertrift, was Leute in Wehmuth und Andacht setzen soll, es ist der 51 ψ in lateinischer Sprache.

Die gute Nachricht von dem Gothaischen Benda hat mich und den Herrn Joseph Benda ungemein erfreuet; man sagt hier, die Herzogin daselbst hätte das mehrste dazu beigetragen, den Nerven-Musik aus dem Wege zu räumen. Gott gebe uns doch viel solche hohe Personen, um die gute Musik wiederherzustellen! Hier in Berlin war der Untergang der wahren Musik schon auf den letzten Punkt. Auf einmal retteten I. Majestät diese schon so bis in tiefsten Abgrund gefallene Musik, dass nun zu hoffen, sie werde wieder in ihrem vollen Glanz täglich immer mehr und mehr in die Höhe kommen.

Am vergangenen Mittwoch liessen I. Maj. dem Herrn Fasch**) (und nicht dem Reichardt) befehlen, die Sänger und Kapellisten in Höchst Dero Namen bei ihm die Oper *Rodelinde* alle Arien ihm vorzusingen. Dies geschah; bis nach dem ersten Act waren I. Maj. Höchst zufrieden und gaben Dero Höchsten sein Streben nach natürlicher Declamation u. s. w., auch nur im geringsten zu würdigen.

*) Das *Miserere* von Leonardo Leo ist ein sehr ausdrucksvolles Stück, das nur den Fehler hat, dass es nur zu kurzen Sätzchen besteht und dadurch zusammenhangslos erscheint. Es ist zu Fasch's und Zelter's Zeiten viel in der Singakademie zu Berlin gesungen worden und noch im vergangenen Jahre bei Gelegenheit einer Geburtstagsfeier an ein verstorbenes Mitglied dieser Gesellschaft zur Aufführung gekommen. In meiner handschriftlichen Partitur (aus dem vorigen Jahrhundert) steht folgende Bemerkung, welche zeigt, dass das Stück seine Liebhaber in Berlin gehabt haben muss und welche uns zugleich Nahares über die Art der Ausführung in damaliger Zeit angiebt. »Den 14. November 1783 wurde dieser Psalm von Leonardo Leo im Concert der Musik-Liebhaber im zweiten Theil aufgeführt in zwei gegenuber gestellten Chören. Beim Sopran war »bei jedem Chor eine Oboe, und eine Viola beim Alt, und beim Tenor »auch eine Viola, die die Sänger im Ton hielten. Es wurde ohne Fehler gesungen.«

*) Karl Friedrich Christian Fasch, der berühmte Gründer der Berliner Singakademie ist 1736 zu Zerbst geboren und 1800 zu Berlin gestorben. Ueber sein Verhältniss zu Kirnberger schreibt Zelter (K. Fr. Chr. Fasch, S. 39) Folgendes: »Faschens Verhältniss mit »Kirnberger war gänzlich verschieden von dem der andern Musiker »in Berlin. Kirnberger ward von vielen gehasst die ihn fürchteten. »Fasch fürchtete ihn nicht ohne ihn deswegen zu lieben, und Kirn»berger war immer sein Freund. Fasch zeigte ihm in theoretischen »Streitigkeiten dreist, wo und wie er Unrecht hatte, und wer Lehre »annahm war Kirnbergers u. s. w.

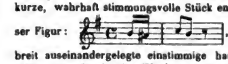
Digitized by Google

Beifall allen Sängern, wovon der Castrat Concialino*) wie ein Engel soll gesungen haben, den man für den einzigen hält, der nach dem ehemals hier gewesenen Salimbeni**) für den nächst nachfolgenden wegen seiner schönen Stimme gehalten wird.

Beim Anfange des zweiten Actes sang Madame Mara eine von Reichardt ohne Ordre I. Maj. eingerückte Arie, deren Gesang so unverständlich wie der Schwalben ihrer, welche sogleich so auffallend gegen die Graunische Musik war, dass I. Maj. Sich zum Flügel naheten und ihn fragten, von wem die imfame Arie sei, vermuthlich von seinem neuen Kapellmeister (mit spöttischem Tone). Als man es bejahte, sagten I. Maj. zum Herrn Joseph Benda: Hat Er wohl jemals eine so imfame Arie gehört? der Gesang eben so wäre, es [als] wäre er aus den Schenkhäusern geholt; nur die Kerls in Bierhäusern spielen solch Zeug, sagten Höchst Dieselben. Am Ende wurde dem Herrn Benda befohlen, Reichardten im Namen des Königs zu sagen, wenn er nicht besser componiren könne oder wollte, so würde Er ihn ehester Tage zum Teufel jagen. Dieses ist auch so ausgerichtet worden. Um nun Reichardten sehr zu mishandeln hat Mara denselben zu sich, versicherte ihn seine gute Gesinnung gegen ihn und gab vor, er wolle ihm praeveniren, um nicht zu erschrecken, wenn der Herr Joseph Benda des Königs Befeh

Modulation maassvoll und oft fesselnd. Das Stück ist, abgesehen von seinem allgemeinen Werthe, auch als technische Studie vorgerückten Spielern zu empfehlen. Der Mittelsatz dieser zweiten Stimmung will uns weniger behagen; er scheint in der Modulation etwas überladen und auch manchmal gewaltthätig — so die Wendung nach Gis-dur im vierten Takte — auch ist die rhythmische Symmetrie nicht immer beachtet. Uns wenigstens verletzt die Folge der fünftaktigen auf die viertaktige Periode in den ersten neun Takten. Interessant ist aber auch dieser Theil.

Nr. III (*Andante*, E-moll $^4/_4$-Takt) hat einen elegischen Charakter, ein schmerzlich-sehnsüchtiger Zug geht durch das Ganze. In klanglicher Hinsicht ist die Nummer die schönste; das Pedal, das nirgends beigesetzt ist, spielt hier eine sehr wichtige Rolle und erheischt eine feinsinnige Behandlung. Das kurze, wahrhaft stimmungsvolle Stück entwickelt sich aus dieser Figur:



, welche sich auf eine breit auseinandergelegte einstimmige harmonische Begleitung stützt. Die allzu häufige Wiederkehr des Hauptmotives — dasselbe tritt in jedem Takte mehrmals auf — lässt sich durch verständnissvollen Vortrag verdecken.

Nr. IV (*Molto vivo*, C-moll $^3/_4$-Takt) gilt uns als die werthvollste Nummer. In formaler Beziehung ist sie mit der zweiten verwandt — auch sie hat einen triosartigen Mittelsatz in der Dur-Parallele — innerlich waltet aber ein grosser Unterschied. Das Thema ist breit angelegt, warm empfunden und von grossem rhythmischen Reize; die Durchführung und Verarbeitung verräth den durchgebildeten Künstler. Der Aufschwung nach Es-dur (im 16. Takte und später wiederholt) gehört zu den glücklichsten Einfällen, die uns in der neueren Claviermusik entgegengetreten. Schade! dass der melodisch onerquickliche, rhythmische etwas aufdringliche Mittelsatz nicht auf der Höhe des Hauptgedankens steht. —

Die Nummern V und VI, welche das dritte Heft bilden, stehen nicht ganz auf gleicher Höhe mit den früheren. Die Eine, im Scherzo-Charakter (*Presto possibile, jocoso*, A-moll $^3/_8$-Takt) ist in der Erfindung von geringem Werthe und interessirt nur durch manche glückliche harmonische Wendungen; die Andere (*Andante*, C-moll $^3/_4$-Takt), von lugubrem Ausdrucke, in vollgriffigen, wohlklingenden Accorden langsam einherschreitend, ist gerade als »Stimmung« so recht eigentlich getroffen. Nur ist diese Stimmung allzu specifisch »grädenerische« — wir meinen das im besten Sinne: allzu subjectiv — um allgemein annuthen zu können. — Alles in Allem betrachtet, haben wir in diesen »Stimmungen« ein sehr beachtenswerthes Opus anzuerkennen; unter den jüngeren Tonsetzern dürften Wenige zu finden sein, die den ganzen musikalisch-technischen Apparat mit gleicher Meisterschaft zu handhaben wissen wie Herr Hermann Grädener (junior), und noch Wenigere, die neben einem tüchtigen Können ein so nach dem Höchsten gerichtetes Streben erweisen, wie dieser von seinem würdigen Vater — Carl Grädener — nach strengen künstlerischen Grundsätzen herangebildete junge Künstler.

Mittheilung über ein problematisches Clavierinstrument.

Von **Pllander.**

In dem vielberühmten Benedictinerstift Sct. Peter zu Salzburg wurde vor kurzer Zeit ein altes höchst merkwürdiges Clavierinstrument wieder aufgefunden. Dank der freundlichen Bereitwilligkeit des Pater Bonifacius war es mir vergönnt dasselbe in Augenschein zu nehmen, und man drang zugleich in mich, mein Gutachten über das gewissen historischen Thatsachen schroff widersprechende Instrument abzugeben. Die Sache hatte ihre Schwierigkeiten; ich stelle daher den Sachverhalt hier klar, soweit es eine äusserliche Besichtigung mir ermöglichte, denn den inneren Bau ganz genau zu untersuchen, war desswegen unmöglich, weil weder ich noch sonst Jemand die Mechanik auseinander zu nehmen vermochte. Vielleicht wird durch meine Mittheilung irgend wer veranlasst, das was mir, und mit mir wohl vielen Anderen, räthselhaft ist, auf natürliche Weise zu erklären. — Das problematische Instrument ist in der Grösse wie die Clavichorde etwa zu Bach's Zeiten waren, d. h. ungefähr halb so gross wie unsere jetzigen tafelförmigen (Quer-) Claviere. Der Umfang geht von *F* bis f^3, also über $4^1/_2$ Octave; der Bezug ist durchgängig einchörig, und die Saiten sind von derjenigen Feinheit, wie man sie gewöhnlich nur auf Instrumenten aus dem 16. Jahrhundert findet. (Die reiche, meist treffliche erhaltene Sammlung von Clavieren im Salzburger Museum bietet in der Hinsicht manche Gegenstücke.)

Der zierlich geformte Kasten ist auf der vorderen Seite reich mit Holzbildhauerarbeit geschmückt, in dem Stile des 16. Jahrhunderts, wie mir der auf diesem Gebiete zuverlässige Herr Petzold (in Salzburg) versicherte und durch alle Stiche unwiderleglich bewies. Auf einer Leiste oberhalb der Saiten stehen folgende Worte in Goldschrift und noch vollkommen deutlich verzeichnet: »Sic transit gloria Mundi MDLXXXXI« und rings um den inneren Raum des Corpus liest man: »laudate Dominum in Cymbalis bene sonantibus laudate eum in Cymbalis jubilationis omnes spiritus«. Abgesehen von der vollkommen zweifellosen Deutlichkeit der Jahreszahl sprechen auch diese Inschriften, wie Kenner sicher zugeben werden, für ein hohes Alter des Instrumentes. Und der Umstand, dass im hinteren Theile des Kastens ein vollständiges Pfeifenwerk angebracht ist, welches durch einen Druck an einen vorn befindlichen Knopf mit den Tasten in Verbindung gebracht werden kann, spricht meines Erachtens, wenigstens nicht absolut gegen eine solche Annahme. Ich will nicht unerwähnt lassen, dass auch der berühmte Pater Petrus, der Erfinder und meisterhafte Behandler des »Pansymphonicon« — beiläufig bemerkt ist das mit diesem ungeheuerlichen Namen bezeichnete Musikinstrument nichts Anderes als eine Verbindung von Clavier und Harmonium — entschieden für die Verlässlichkeit der Jahreszahl 1591 eingetreten ist. — So weit wäre die Sache ganz einfach und nicht gerade ungewöhnlich. Aber nun kommt der problematische Punkt: das Clavier hat die Hammermechanik. — Nun weiss jeder in der Musikgeschichte Bewanderte, dass die Hammermechanik erst in dem zweiten Decennium des 18. Jahrh. erfunden wurde — wir wollen für den Augenblick unentschieden lassen, ob Christoph Gottlieb Schröter in Nordhausen, ob Marius in Paris oder der Paduaner Christofali die Priorität bei der Erfindung zu beanspruchen hat — und dass die ersten einigermassen praktikabeln »Fortepianos«, oder, wie man sie zu Anfang besonders in Süd-Deutschland auch nannte, die »Pantalonas (so getauft zu Ehren des grossen »Hackbrett-Virtuosen« Pantalon Hebenstreit) nicht vor anno 1730 gebaut wurden. Es stehen sich also hier zwei Thatsachen schroff und unvereinbar gegenüber: einerseits, die Inschrift, die äussere Gestalt und Ausschmückung und der Tonumfang — nur vier Octaven — sprechen für das hohe Alter des Instrumentes; andererseits, zwingende Gründe erheischen die Annahme einer Hersuführung der Entstehungszeit um volle 150 Jahre. Wie soll man diesen Widerspruch in Einklang bringen? — Ich habe darüber nachgedacht, ohne bis nun eine ganz ausreichende Erklärung zu finden. Die erste Idee, welche mir durch den Kopf schoss, war die, dass in den alten Körper eine neue Mechanik eingesetzt sein möchte; nach seiner äusseren Form könnte das Instrument ebenso wohl ein Clavicymbel als ein Clavichord gewesen sein. Aber diese Idee musste ich bald als

Digitized by Google

unhaltbar aufgeben. Gegen die Annahme der Clavicymbelmechanik sprach allein schon der Umstand, dass die Saiten viel zu eng neben einander gezogen sind, als dass die Docken oder Springer mit den seitwärts angebrachten Rabenkeilen (oder Messingzungen) Platz gehabt hätten, sich zwischen ihnen frei zu bewegen. Aber auch die Metamorphose eines Clavichordiums ist ausgeschlossen; denn erstens sind die alten Instrumente der Gattung alle — auch meinen sicheren Erfahrungen — zweichörig, während unser Clavier nur einchörig ist, und dann ist es Thatsache, dass bis zum Jahre 1725, wo der Organist Daniel Faber die ersten ganz »bundfreien« Clavichorde baute, meist zwei, oft auch drei Tasten mit demselben Saitenchor in Verbindung standen, in der Art, dass die auf dem hinteren Theile der Tasten stehenden Tangenten die nämlichen Saiten an verschiedenen Punkten berührten und entsprechend abtheilten und dadurch die verschiedene Tonhöhe regulirten; während an dem in Rede stehenden Instrumente für jede Taste eine besondere Saite vorhanden ist. — Es erübrigt demnach nur noch die Annahme, dass ein ingeniöser Geist die Erfindung der Hammermechanik bereits im 16. Jahrhunderte gemacht, aber als Geheimniss für sich bewahrt habe; der äusserst primitive Zustand, sowie die von allen aus dem 18. Jahrh. bekannten Modellen abweichende Form derselben spricht hiefür mit nachdrücklichen Gründen. Dass auch eine Art von Dämpfer über den Saiten liegt, gleichfalls von dem simplesten Charakter, den man sich nur vorstellen kann, will ich nicht unbemerkt lassen; zugleich constatire ich noch, dass eben auf der oberen Seite desselben bis hier sonderbar sich ausnehmende Motto: »Sic transit gloria Mundi« und die bewusste Jahreszahl steht. Eine genaue Beschreibung oder gar Zeichnung des inneren Theiles der Mechanik beizugeben, bin ich aus dem Anfangs angeführten Grunde ausser Stande. Wie mir von befreundeter Hand aus Salzburg gemeldet wird, dürfte aber demnächst das merkwürdige Instrument von kundiger Hand auseinander genommen und soweit als möglich wieder in Stand gesetzt werden; sodann werden auch die Zeichnungen der einzelnen Theile in meinen Besitz gelangen. — Uebrigens ist es ja hier von secundärem Interesse, wie die Hammermechanik beschaffen: das Essentielle ist ja eben, dass sie überhaupt vorhanden. — Wenn ich mich nicht täusche, so habe ich nun so ziemlich alle Möglichkeiten für die Erklärung des sonderbaren Hammerclaviers aus dem Jahre 1594 angeführt; dass ich annoch zu keinem festen Resultate gekommen bin, betonte ich bereits. Mögen gründliche Kenner der Geschichte des Clavierbaues sich durch meine Mittheilung bewogen fühlen, die gewiss interessante Frage einer Lösung entgegen zu führen.

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **Berlin.** (Orgelvorträge des Organisten Otto Dienel.) Nach dem Tode des alten Musikdirectors A. W. Bach hat bekanntlich der Professor Ang. Haupt, Organist an der Parochialkirche, die Leitung des königl. Institutes für Kirchenmusik erhalten; das Amt des Organisten an der St. Marienkirche (städtischen Patronats), ist dagegen dem Herrn Otto Dienel übertragen worden. Derselbe hat im verflossenen Sommer in drei vor eingeladenem Zuhörern veranstalteten Orgelvorträgen dem musikalischen Publikum Proben seiner Tüchtigkeit als Orgelvirtuose abgelegt; unterstützt wurde er hierbei durch den Vortrag einiger Arien und Ensemble-Gesänge von einigen Mitgliedern der Singakademie, asmlich von den Herren Herm. Putsch, Wilh. Müller und Max Gottschau und den Damen Frl. Schweitzer, Frl. Rönneberg und Frl. Maass. — Das erste dieser Orgelconcerte fand Freitag den 19. Mai statt, in welchem sich Herr Dienel grösstentheils in Joh. Sebastian Bach'schen Compositionen (Toccata und Fuge in F-dur, Präludium über »Wachet auf, ruft uns die Stimme«, Präludium über »O Lamm Gottes unschuldig« und Präludium über »Valet will ich dir geben«) und ferner in einem selbst componirten, recht ansprechenden und correct gesetzten Andante in C-dur und in einem umfangreichen Concert-Satze (Es-moll) von Ludwig Thiele hören liess. — Im zweiten Concerte, Freitag den 2. Juni, trug er vor: J. S. Bach, Phantasie und Fuge in G-moll, Präludium über »Christ ist in Todesbanden«, Trio in D-moll, zwei Präludien über »Schmücke dich, o liebe Seele«, ferner eine Phantasie in F-dur eigener Arbeit und Mendelssohn's B-dur-Orgel-Sonate. Schliesslich das dritte Concert fand am Freitag den 29. September statt und brachte uns von J. S. Bach sieben Chorvorspiele über »Allein Gott in der Höh' sei Ehr'«, dann Händel's viertes Orgelconcert in F-dur und schliesslich eine Phantasie über den Choral »Wie schön leucht uns der Morgenstern« eigener Arbeit.

* **Berlin.** (Singakademie.) Der Vorstand der Singakademie hat für diesen Winter folgende drei Oratorien zu seinen Abonnements-Concerten bestimmt: 1) Joh. Seb. Bach's »Moll-Messe«, 2) Händel's »Athalia« und 3) Ludw. Spohr's »Letzte Stunden des Erlösers«.

* In **Mattsee** im Salzburgischen fand am 10. Sept. die Enthüllung einer Denktafel am Geburtshause Anton Diabelli's statt. Er wurde daselbst am 5. Sept. 1781 geboren als Sohn des Stiftsmessners und Choralisten Nikolaus Diabelli.

* **Wien,** 27. Sept. *F. P.* Die erste »grosse romantische Oper, Weber's »Euryanthe«, hat am 28. d. M. endlich ihren Einzug in das neue Operahaus gehalten. Das an musikalischen Schönheiten ersten Ranges so überaus reiche Werk wird nun hoffentlich, wenn man nach der begeisterten Aufnahme seitens des Publikums bei den ersten beiden Vorstellungen einen Schluss ziehen darf, sich dauernd auf dem Repertoire unserer Hofbühne erhalten. Seit ihrer Entstehung — sie ward bekanntlich von Weber für Wien geschrieben und unter seiner Leitung dort am 25. Oktbr. 1823 zum ersten Male aufgeführt — ist diese Oper vom Wiener Publikum stets nur geringer Theilnahme gewürdigt worden. Die dichterischen Ungeheuerlichkeiten, welche Fran v. Chezy bei der Abfassung des Libretto sich hatte zu Schulden kommen lassen, und die trotz aller Verbesserungsversuche des gewissenlosen Componisten und einiger befreundeter bühnenkundiger Schriftsteller an demselben haften blieben, waren unüberwindliche Hemmnisse für den Erfolg des Werkes, welches der edle Tondichter eingestandenermassen mit der begeistertsten Hingebung, mit der ausdauerndsten Sorgfalt geschrieben hatte. Wie 10 Jahre früher der »Fidelio«, ward auch die »Euryanthe« nach wenigen Aufführungen — respectvoll bei Seite gelegt. Wohl tauchte sie von Zeit zu Zeit wieder auf: in den letzten 12 Jahren ward sie allein volle 10 mal gegeben, aber dem allgemeinen Kunstbewusstsein stand sie immer als etwas Fremdartiges, Incommensurables gegenüber. Wenn die Anzeichen nicht trügen, so dürfte jetzt die Zeit anbrechen, die der »Euryanthe« ein gerechtere Würdigung als bisher zu Theil werden lässt; der eben so fadenscheinige als in seinen Motiven unbeholfene Witz: die Euryanthe ist eine Ennuyantes — Berlior in seinen »A travers Chants« überschüttet desshalb die »gemüthlichen« Wiener von anno dazumal mit der scharfen Lauge seiner Ironie — wird dann wohl auch endlich in seiner ganzen hohen Erbärmlichkeit erkannt und daher der Vergessenheit überliefert werden. Und wir sollte auch dasselbe Publikum, welches dem »Lohengrin« bei jeder Aufführung die warmste Sympathie bezeigt, welches sich so viel weiss mit der Erkennung und Anerkennung der Wagner'schen Kunstmanier, wie sollte dieses »Zukunftsmusik«-freundliche Publikum der Gegenwart das Ur- und Vorbild aller »grossen romantischen« Opern, oder um »correcter« zu sprechen, »Musik-Dramen«, das noch dazu als nach ihm geschriebenen Werke dieser Gattung an musikalischer Kraft und Frische so unverkennbar und so gewaltig überragt, auch jetzt noch misskennen? Das wäre fürwahr ein neuerer Widerspruch in den Anschauungen und Neigungen des Publikums, der jeder Lösung spotten würde. — Doch hat es, wie gesagt, bis jetzt den Anschein, als ob die »Euryanthe« eine tiefgreifende Wirkung ausübt, wenigstens waren die beiden — bis nun stattgehabten — Vorstellungen stark besucht und legte das Auditorium eine begeisterte Stimmung an den Tag. — Wer die Partitur der »Euryanthe« genau betrachtet, dem drängt sich mehr und mehr die Ueberzeugung auf, dass Rich. Wagner, den man so gern den »Stern des neunzehnten Jahrhunderts« nennt, doch eigentlich mit seinem musikalisch-dramatischen Schaffen Weber viel näher steht; ja, man kann geradezu behaupten, dass »Euryanthe« den Schlüssel bietet zu dem ganzen genialen Wirken, den Wagner entwickelt hat. Man kann diese Bewunderung für den Schöpfer des »Lohengrin« hegen, ohne doch die Priorität vieler ihm von parteiischen Anhängern unbedingt zuerkannter Erfindungen und Verbesserungen Weber streitig zu machen. Um nur auf Eines hinzuweisen, erwähnen wir, dass die Idee der »Leitmotive«, die Wagner in seinen Werken mehr und mehr entwickelt — unseres Bedünkens allzu reich und absichtlich entwickelt hat, bereits in der »Euryanthe«, wenn auch nur zur Zeichnung einer Person in Anwendung kommt. Es ist dies nämlich der kurze, einstückend schöne Mittelsatz in der Ouvertüre (in B-moll beginnend), der von den Streichinstrumenten mit den Sordinen executirt wird.

Digitized by Google

Dreimal im Verlaufe der Oper, so oft von dem abgeschiedenen, ruhelos auf Erden herumspukenden Geiste der »Emma« die Rede ist, ertönt dies wanderbar melerische Motiv, jedesmal freilich je nach den dramatischen und textlichen Erfordernissen modificirt. — Vor 46 Jahren stand an dieser Stelle eine ausführliche, mit glühender Begeisterung geschriebene Kritik von Weber's Meisterwerk; der Wiener Berichterstatter der Allgem. Musik. Zeitung*) stand damals leider ziemlich vereinsamt mit seinem Urtheile. Der Tag der Anerkennung der »Euryanthe«, nicht blos von Seiten der Kenner, sondern auch des Publikums, den er so bestimmt prophezeit hat, scheint jetzt anzubrechen. Möchte es doch geschehen! der Ruhm, welcher der Grösse des Werkes gebührt, ist zugleich von Nöthen für die, welche diese Grösse fassen. — Es erübrigt, noch Einiges über die Aufführung selbst zu sagen, und da muss zur Ehre der Opern-direction ausgesprochen werden, dass Alles aufgeboten worden war, eine des Werkes würdige Darstellung zu erzielen. Herr Kapellmeister Dessoff hat mit der Einstudirung der Oper eine seiner ruhmenswerthesten Thaten vollführt; der ganze musikalische Theil, so weit er von ihm abhängt, ging musterhaft; Orchester und Chor entsprachen den höchsten Anforderungen. Von den Solisten stand Frau Wilt als »Euryanthe« obenan; ihr mächtiges, in allen Lagen gleich gesunden und wohllautenden Organ, das durch Jahre lange unermüdliche Studien eine enorme Biegsamkeit und Ausdauer gewonnen hat, ermöglicht der Sängerin eine tadellose Ausführung der musikalischen Aufgabe; ihr künstlerisch bewundernswerther Vortrag verdeckt fast das Unzureichende ihres dramatischen Vermögens. Die Partie des »Lysiart« findet in Herrn Beck ihren Mann; das Gewaltige, Dämonische weiss kein zweiter Barytonist mit ähnlicher Urkraft zum Ausdrucke zu bringen. Als »Eglantine« lieferte Frau Friedrich-Materna ihre bis nun grösste Leistung, ohne freilich die gesanglich wie dramatisch ausserordentlich schwierige Aufgabe völlig zu bewältigen. Volle Anerkennung verdiente Herr Walter mit seiner Darstellung des »Adolar«; die Romanze (in B) und die Arie (in As) werden ihm wenige Theaterleute so vollendet nachsingen. Am wenigsten befriedigte Herr Rokitansky, der »Seine taugweilige Majestät, König Karl IV. von Frankreich dem doch allzu historisch treu, d. h. langweilig darzustellen beliebte.

* **Wien.** Der Gesellschaft der Musikfreunde ist es gelungen, für die Leitung ihrer Concerte Herrn Anton Rubinstein zu gewinnen. Das Concertprogramm, welches derselbe zur Aufführung bringen wird, umfasst Werke sowohl der älteren als auch der neueren Zeit, von denen viele, wie z. B. die Cantate »Eine feste Burg« von Bach, und die »Anthems«**) von Händel, hier noch nicht gehört wurden, unter denen sich aber auch vollständige Novitäten von Liszt, Brahms, Goldmark, Haydn's »Non nobis Domine« u. A. befinden. Auch die Aufführung der vollständigen Faust-Musik von R. Schumann und der geistlichen Oper »Das verlorene Paradies« von A. Rubinstein ist in den entscheidenden Kreisen unbedingt endgiltig festgestellt.

* Von dem kunstsinnigen Pfarrer an der Kirche in **Ober-Döbling** ist jetzt ein Kirchenmusik-Verein in des Leben gerufen, der ein schönes Gedeihen verspricht. Manche ausgezeichnete Kräfte sind für denselben bereits gewonnen worden und andere haben ihren Zutritt in Aussicht gestellt. Diese Gründung dürfte in weitem Kreise grosse Sympathien finden, da durch sie endlich einem sehr empfindlichen Mangel in der Vorstadt abgeholfen ist.

* **List & Francke** in Leipzig geben soeben ein »Verzeichniss einer werthvollen Sammlung theoretischer Werke über Musik, sowie literer praktischer Musik und neuerer Musikalien« (Nr. 73, 35 S. 8°. 1324 Nrn.) heraus, in welchem sich viele beachtenswerthe Werke finden, u. A. ein vollständiges Exemplar von Praetorius' Syntagma musicum (1614—20 in 4 vol. zu 73 Thlrn., Mattheson's Ehrenpforte zu 16 Thlrn.

* **Gestorben:** Am 28. Septbr. zu London der Pianist und Componist Cipriani Potter, Director der kgl. Musikakademie. Er war zu London 1792 geboren.

Zu Clermont (in Frankreich) der Pianist und Componist Louis Constant Ermel (geb. zu Gent am 27. Dec. 1796).

*) Siehe Jahrg. 26 (1823) Sp. 664—865.

**) Verschiedene Zeitungen, selbst musikalische, schrieben »die »Anthems« von Händel«! Es sind die Krönungshymnen Nr. 1 und 4 in Band 44 der deutschen Händel-Ausgabe, welche zur Aufführung projectirt wären.

Verzeichniss der von Januar bis Ende September d. J. erschienenen Schriften über Musik.

(Fortsetzung.)

Reunes, Aloys, Anleitung zum Studium der vorzüglichsten Klavier-Etuden von Bertini, Czerny, St. Heller und Cramer etc. als einziges Mittel zur gründlichen Ausbildung der Fingerfertigkeit und als Vorschule zum Studium der classischen Klavier-Compositionen in stufenmässiger Reihenfolge. Ein Leitfaden für Lehrer und Lernende. Wiesbaden. Leipzig, Haendel. qu. 8°. VIII, 174 S. 4 Thlr.

Reutl, Friedr. Ritter von, Gedanken über Tonkunst und Tonkünstler. 2. Ausgabe. Eichstätt, Krüll. gr. 8°. IX, 149 S. 4 Thlr.

Rüller, Ferdin., Aus dem Tonleben unserer Zeit. Gelegentliches. Neue Folge. Mit dem Portrait des Verfassers (in Holzschnitt) nach einer Originalzeichnung von Adolf Neumann. Leipzig, Leuckart. 8°. IX, 149 S. 4 Thlr.

— Ludwig van Beethoven. Gelegentliche Aufsätze. Leipzig, Leuckart. 8°. V, 448 S. ¾ Thlr., geb. 1 Thlr. (Abdruck aus Hiller's: Aus dem Tonleben unserer Zeit. Alte und neue Folge.)

Hoffmann, Jos., Die Selbstübung im Gebrauch der Harmonie für Anfänger im Orgelspielen bearbeitet. Köln und Neuss, Schwann. gr. 8°. 86 S. ½ Thlr.

Hoffmann, Dr. L., Ein Programm zu Beethoven's neunter Symphonie. Berlin 1870, Grosser. gr. 8°. 28 S. ½ Thlr.

Jacobsthal, Gust., Die Meistersingerstrophik des 13. u. 14. Jahrh. Mit 44 lith. Tafeln. Berlin, Sprieger's Verlag. Lex.-8°. V, 66 S. 1½ Thlr.

Jähns, Friedr. Wilh., Carl Marie von Weber in seinen Werken. Chronologisch-thematisches Verzeichniss seiner sämmtlichen Compositionen nebst Angabe der unvollständigen, verlorengegangenen, zweifelhaften und untergeschobenen mit Beschreibung der Autographen, Angabe der Ausgaben und Arrangements, kritischen, kunsthistorischen und biographischen Anmerkungen, unter Benutzung von Weber's Briefen und Tagebüchern und einer Beigabe von Noebbildungen seiner Handschrift (auf 3 Steintafeln). Berlin, Schlesinger'sche Buchhandlung. Lex.-8°. VII, 480 S. 4 Thlr. (S. Nr. 34 Thlr.)

Irgang, Wilh., Lehrbuch der musikalischen Harmonien u. ihre praktische Verwendung; mit Beispielen, Aufgaben und Fragen. Praktisch-theoretisch dargestellt für den Unterrichts- und Selbstgebrauch. Görlitz 1870, Wollmann. gr. 8°. IV, 172 S. 1 Thlr.

Köhler, Louis, Leicht fassliche Harmonie- und Generalbasslehre. Ein theoretisch-praktisches Handbuch zum Gebrauch für Musikschulen, Privat- und Selbstunterricht. Zweite durchgesehrbeitete Auflage. Berlin, Bornträger. gr. 8°. VI, 186 S. 1 Thlr.

Lindner, Ernst Otto, Geschichte des deutschen Liedes im XVIII. Jahrhundert. Nachgelassenes Werk. Herausgegeben von *Ludwig Erk*. Mit LXXXIII musikalischen Beilagen. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Lex.-8°. XVI, 444 S. u. 167 S. Notenbeilagen. 3½ Thlr.

Lorche, F. A., Leitfaden für den Anfang des Gesang-Unterrichts. Berlin, W. Müller. gr. 16°. 44 S. 3 Thlr.

Marx, Adolph Bernhard, Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch. Vierte unveränderte Auflage. Vierter Theil. Leipzig, Breitkopf & Härtel. gr. 8°. XVI, 608 S. u. 38 S. Beilagen. 2½ Thlr.

Mendelssohn-Bartholdy, Felix, Acht Briefe und ein Facsimile. Leipzig, Grunow. gr. 16°. 32 S. ½ Thlr.

Mensch, G., Ludwig van Beethoven. Ein musikalisches Charakterbild. Mit dem Portrait Beethoven's. Leipzig, Leuckart. 8°. VII, 298 S. 1½ Thlr., geb. 1¾ Thlr.

Moniuszko, Stanislas, Pomiętnik do nauki Harmonii wykładu Stanisława Moniuszki. Harmonielehre von Stanislas Moniuszko (in polnischer Sprache). Warschau, Ferdin. Hösick. 8°. 1½ Thlr.

Moeller, Jos., Die musikalischen Schätze der königl. und Universitäts-Bibliothek zu Königsberg in Pr. Aus dem Nachlasse *Friedr. Aug. Gotthold's*. Ein Beitrag zur Geschichte und Theorie der Tonkunst. 2. Lfrg. Bonn, A. Marcus. Hoch-4°. S. 169—432. 3 Thlr. (I. II. 5 Thlr.)

Nohl, Ludwig, Die Beethoven-Feier und die Kunst der Gegenwart. Eine Erinnerungsgabe. Mit Beethoven's Portrait (nach der Handzeichnung von Ludw. Schnorr von Carolsfeld) und Autograph. Wien, Wilh. Braumüller. gr. 8°. VIII, 108 S.

(4. B.'s 100jähr. Geburtstag. 2. L. von B. Eine biograph. Charakteristik. 3. B. u. Napoleon I. 4. B. u. Goethe. 5. B.'s Tagebuch von 1812—1816. 6. B. u. Oestreich. 7. Beethoven-Fest in [illegible]. 8. B. u. die Kunst der Gegenwart.)

Otte, Louise, Orchesterstimmen. I. Musiker-Leiden u. Freuden. 3 Novellen. (Die Musiker-Börse. Orchester- und Coulissenmachte. Das erste Beethovenfest in Bonn 1845.) Wien, Hartleben. 8°. 96 Ngr.

(Schluss folgt.)

Digitized by Google

ANZEIGER.

[157]

Neue Musikalien.

Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Beethoven, L. v., Op. 53. **Symphonie** Nr. 3. (Eroica.) Es dur. Arr. für das Pfte. zu 4 Händen von **Aug. Horn.** 3 Thlr. 15 Ngr.

Bungert, A., Op. 5. **Junge Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Fünftes Buch. 22½ Ngr.
Nr. 1. *Lebewohl.* Lebe wohl mein Lieb.
– 2. *Schneiden und Meiden.* So soll ich nun dich meiden.
– 3. *Auf der Wanderung.* So hab' ich nun die Stadt verlassen.
– 4. *Morgenlied.* Noch steht mein keum der Sonne Licht.
– 5. *In der Ferne.* Will ruhen unter den Bäumen hier.

Händel, G. F., Concerte für Orgel u. Orch. Für das Pfte. zu 4 Hdn. bearbeitet. Zweite Serie, arr. von A. Horn. Nr. 7. B dur. 1 Thlr. Nr. 8. A dur. 27½ Ngr. Nr. 9. B dur. 1 Thlr. Nr. 10. D moll. 27½ Ngr. Nr. 11. G moll. 25 Ngr. Nr. 12. 9 dur. 20 Ngr.

Haydn, Jos., Die Schöpfung. Oratorium. Part. Neue Ausg. 4 Thlr.

Heller, Stephen, Op. 128. **Im Walde.** Sieben Charakterstücke für das Pianoforte. Neue Reihe. Heft 2 bis 5 à 20 Ngr.

Jaell, A., Op. 44. **„Il Guarany".** Caprice-Boléro eur un motif de Carlos Gomes pour Piano. 22½ Ngr.

Joseffy, R., Etüde nach F. Chopin für das Pianoforte. 15 Ngr.

Rheinberger, J., Op. 38. **3 Clavierstücke.** Nr. 1. Tarantelle, Nr. 2. Rhapsodie, Nr. 3. Rondoletto à 17½ Ngr.

Sachs, H. E., Aus der Jugendzeit. 18 kleine Stücke für das Pianoforte. Heft I 25 Ngr. Heft II 1 Thlr.

Schubert, Franz, Werke für Kammermusik.
Op. 127. **3 Sonatinen** für Pfte. u. Violine. Nr. 3. G moll. 15 Ngr.
Op. 138. **Duo** für Pianoforte und Violine. A dur. 24 Ngr.

Schumann, Rob., 6 Lieder für eine Singst. mit Begl. des Pfte., aus dem Lieder-Album für die Jugend. Op. 79. Für gemischten Chor einger. von G. W. Teschner. Partitur u. Stimmen 25 Ngr.
Nr. 1. *Der Abendstern.* Du lieblicher Stern.
– 2. *Vom Schlaraffenland.* Kommt wir wollen uns begeben.
– 3. *Frühlingsgruss.* So sei gegrüsst viel tausendmal.
– 4. Jeden Morgen in der Frühe.
– 5. *Marienwürmchen.* Marienwürmchen setze dich.
– 6. *Die Weise.* Der Frühling kehret wieder.

Wohlfahrt, Heinr., Op. 74. **Instructive Tonstücke** für Clavier-Unterricht. 22½ Ngr.

—— Op. 75. **Kinderlieder** mit Clavierbegleitung. 15 Ngr.
Nr. 1. *Winterschlaf der Blumen.* Wo sind die schönen Blumen hin.
– 2. *Schnee-Schlacht.* Sehr wie das Schneefeld.
– 3. *Winterfreuden.* Der Winter ist gekommen.
– 4. *Sehnsucht nach dem Frühling.* Schöner Frühling, komm doch wieder!
– 5. *Frohsinn.* Froh ist Libell' am Teich.
– 6. *Waldlied.* Im Walde möcht' ich leben.
– 7. *Mein Vaterland.* Treue Liebe bis zum Grabe.
– 8. *Frühling.* Der Frühling hat sich eingestellt.

Wolff, Gust., Op. 40. **6 Lieder und Gesänge** für Mezzo-Sopran mit Begleitung des Pianoforte. 25 Ngr.
Nr. 1. Ich hab' durch deine Augen.
– 2. Wasser fliesst vom Brünnlein ab.
– 3. *Better-Liede.* O lass mich nur von ferne steh'n.
– 4. Vergiss mein Herz, du musst vergessen.
– 5. *Das Plätzchen.* Es ist ein schattiges Plätzchen.
– 6. Im Blumenkeich gefangen.

—— Op. 43. **6 Lieder und Gesänge** f. Mezzo-Sopran mit Begleitung des Pianoforte. 1 Thlr.
Nr. 1. Das macht es hat die Nachtigall.
– 2. *Der gefangene Sänger.* Vöglein einsam in dem Bauer.
– 3. Lieber dié Berge wandelt.
– 4. Ich will hinaus, ich muss zu dir.
– 5. Stiller wird es aller Orten.
– 6. *Mädchenlied.* Und wenn der Tag die Nacht geküsst.

[158] Demnächst erscheint in meinem Verlage:

L'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato

Oratorische Composition

von

Georg Friedrich Händel.

Mit ausgeführtem Accompagnement

von

Robert Franz.

Partitur, Clavierauszug und Stimmen.

Leipzig, Anfang October 1874.

F. E. C. Leuckart.

[159]

Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Acht Albumblätter

(Abendgedenken. Kinderstück. Stille Freude. In der Kirche. Marsch. Lied ohne Worte. Choral. Wiegenlied.)

für das Pianoforte im leichten Style

von

Emil Krause.

Op. 46.

Preis 15 Ngr.

[160] Neuer Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Lindner, E. O., Geschichte des deutschen Liedes im XVIII. Jahrhundert. Nachgelassenes Werk. Herausgegeben von *Ludwig Erk.* Mit 83 musikalischen Beilagen. gr. 8. geh. Preis 3 Thlr. 10 Ngr.

Marx, A. B., Musikalische Kompositionslehre, praktisch-theoretisch. Vierter Theil. Vierte, unveränderte Auflage. gr. 8. geh. Preis 3 Thlr. 15 Ngr.

[161]

Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

RONDO

(A dur)

für das Pianoforte

componirt von

JOSEPH HAYDN.

Pr. 12½ Ngr.

[162] **Gesucht für England:** Ein mit dem **Sortiments-Musikhandel genau vertrauter Gehülfe,** muss musikalisch sein und etwas Englisch verstehen. Antwort in Englisch an *Augener & Co.*, 86 *Newgate-streete: London.*

Hierzu eine Beilage von Adolph Stubenrauch in Berlin.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Marienstrasse 13.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 18. October 1871. **Nr. 42.** VI. Jahrgang.

Inhalt: Ein musikalischer Ausflug nach Norddeutschland. — Briefe von Kiruberger an Forkel (Fortsetzung: Brief IX). — Anzeigen und Beurtheilungen (Compositionen für das Pianoforte: J. C. Kessler Op. 95 und Emil Krause Op. 81). — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Verzeichniss der von Januar bis Ende September d. J. erschienenen Schriften über Musik (Schluss). — Anzeiger.

Ein musikalischer Ausflug nach Norddeutschland

von Dr. W. Spark

aus der englischen musikalischen Zeitschrift: »The Choir*) übersetzt und mit Anmerkungen versehen von X.

Vorbemerkung.

Der Verfasser des »musikalischen Ausflugs nach Norddeutschland« ist Organist an der Town-Hall- (Rathhaussaal-) Orgel in der grossen englischen Fabrikstadt Leeds, beiläufig eine Orgel von 117 klingenden Stimmen, also wohl ziemlich die grösste der Welt. Auf seiner Reise durch Norddeutschland besuchte er auch den Schreiber dieser Zeilen, welcher dem das Deutsche nur Bisserni wenig verstehenden englischen Collegen durch seine (des Uebersetzers) Kenntniss des Englischen in Einigem behülflich sein konnte. Nach seiner Rückkehr nach England (wenn auch allerdings erst ziemlich lange Zeit nachher), übersandte Herr Dr. Spark mir durch einen Freund zwei Nummern der Zeitung »the Choir«, welche die Beschreibung eben dieser seiner deutschen Reise enthielten. Am Schlusse der zweiten Nummer steht: *to be continued* (Fortsetzung folgt), jedoch habe ich noch weiter keine Fortsetzung bis jetzt erhalten, und bin auch nicht in der Lage, sagen zu können, ob noch eine Fortsetzung erschienen ist. Im Ganzen thut dies auch Nichts zur Sache, da es mir bei der Uebersetzung weniger darauf ankam, die vollständige Beschreibung der Reise des Herrn Dr. Spark als vielmehr das Urtheil eines fremden im Ganzen unparteiischen — manchmal nur zu sehr wohlwollenden — Beobachters über einige musikalische Zustände, Einrichtungen und Personen unseres Vaterlandes wiederzugeben. Von dieser Seite aus gesehen, dürfte die *»musical tour through North-Germany«* des Herrn Spark auch für Denjenigen von einigem Interesse sein, welcher den darin beschriebenen Verhältnissen fern steht.

A musical tour through North-Germany.

»Als ich mich Ende Juni entschloss eine Reise durch Norddeutschland zu machen, bestürmten noch keinerlei traurige Voranzeichen des Anfruhrs, in welchen bald jenes Land gerathen sollte, meinen Geist; glücklicherweise, obgleich der Krieg nur wenige Stunden, hevor ich von meinen Freunden auf der anderen Seite des Wassers Abschied genommen, erklärt wurde, trat Nichts ein, was meine angenehme und friedliche Beschäftigung hätte unterbrechen können, als Truppenbesichtigungen und der Beginn anderer Vorbereitungen für den kommenden Kampf.

Mein Abgang von Grimsby war nicht sehr günstig; der Dampfer »Wakefield«, welcher zu der Grimsby Schiffahrts-Gesellschaft gehört, — die Gefälligkeit des Herrn Sutcliffe, des Leiters derselben, werden viele Ihrer Leser wohl schon in Erfahrung gebracht haben — wurde durch ungünstige Witterungsumstände ziemlich 6 Stunden verzögert. Nach diesem unvermeidlichen Hemmniss gingen wir am Sonntage früh Morgens unter Segel. Montag kam Helgoland in Sicht, und nachdem wir bald darauf die Eibmündungen mit ihren malerischen, jetzt wegen der wichtigen Rolle, die sie im Kriege zu spielen bestimmt scheinen, doppelt interessanten Ufer erreicht hatten, gingen wir Nachmittag um 3 Uhr vor Anker. Ich nahm in dem schön gelegenen Hôtel de l'Europe Quartier, von dem aus man das ganze Alsterbassin überblicken konnte.

Hamburg wimmelt buchstäblich von Theatern und Concertsälen. Einige derselben besuchte ich am Abende; aber in keinem derselben wird Musik, ohne dass man isst und trinkt, angehört. Aber alle diese gastronomischen Genüsse wurden mit solcher Ordnung und Ruhe vorgenommen, dass kaum Jemandes musikalischer Genuss dadurch hätte beeinträchtigt werden können. *) Eins der grössten Theater zweiten Ranges — die vornehmsten waren zu dieser Jahreszeit geschlossen — ist das Theater der »Central-Halle«. Hier (der Preis eines Parquetplatzes ist blos 4 d.) gab es nach der Vorstellung, welche die grosse Zobörerschaft erstaunlich zu interessiren schien, ein Concert wunderlicher Art. Acht Damen erschienen auf der Bühne mit Saiteninstrumenten in der Hand und spielten, vom Orchester begleitet, auf Violinen und Violoncellos Mendelssohn's Hochzeitsmarsch, eine Ouvertüre und andere Stücke, mit bemerkenswerthem Geschmacke und grosser Sicherheit, und mit

*) The Choir, a journal of music. Nr. 197. — Vol. X Saturday. September 9. 1870. London: Printed by T. Danks, publ. by Edward G. Brewer, sold by Messrs. Metzler.

*) Auch hier in Berlin herrscht diese Sitte, jedoch nur bei denjenigen Concerten, die ursprünglich blosse Garten-Concerte mit leichter meist Tanz-Musik waren. Als später der verdienstvolle Musikdirector C. Liebig in diese Garten-Concerte die Symphonien zuerst nur förmlich einschmuggelte, wiewohl diese letztere Art Musik später zur ausschliesslichen Herrschaft in denselben gelangte, da blieb jene erwähnte Sitte, die in den Verhältnissen zwischen Local-Vermiethern und Concertgebern wurzelt, bestehen, obwohl diese sogenannten Symphonie-Concerte durchaus zu den Concerten der besseren, ja zum Theil der besten Art gehören, und jahraus, jahrein von einem zahlreichen, höchst anständigen Publikum besucht werden. — Ob dagegen jene gastronomische Sitte thatsächlich auch in den Hamburger Theatern geübt wird, etwa ähnlich wie es in Italien geschieht, bezweifele ich. *D. Uebers.*

Digitized by Google

einem Effecte, der langen und lauten Beifall hervorrief; der Hochzeits-Marsch musste sogar wiederholt werden. Dann spielte das Orchester noch einige Stücke, und ich will hier bemerken, wie ich nicht allein bei dieser Gelegenheit, sondern auch anderwärts von der ausgezeichneten Art überrascht war, wie die Holz- und Blechinstrumente gespielt wurden, deren Ton um vieles sanfter und verfeinerter erschien, als der der meisten unserer Theater-Kapellen.

Durch die Güte eines alten und geschätzten Freundes, sowie auch ausserlesenen Liebhabers der Musik, des Herrn Martin Herz, wurde ich unverzüglich bei den meisten Organisten und Componisten der Stadt eingeführt. Die erste Orgel, welche ich hörte, war die in der wegen ihrer hohen Thürme und ihrer Grösse berühmten St. Michaels-Kirche. Der Organist ist Herr Osterholt. Das schöne Instrument von etwa 80 Registern ist von Hildebrand, dem tüchtigsten Werkmeister des berühmten Silbermann, gebaut, da der Letztere starb, ehe er die Pläne, welche er zu diesem Bau bereits gezeichnet hatte, ausführen konnte. Die innere Einrichtung verdient ebensoviel Bewunderung als das edle Aeussere. Das reichgeschnitzte Gehäuse, 60 Fuss lang und 60 Fuss breit dehnt sich von einer Seite der Kirche bis zur anderen aus, die bei solchen Gebäuseu gebräuchlichen Thürme enthalten glänzend polirte Pfeifen von reinem Zinn, während die Capitäle von Gold strahlen. Ganz oben auf den Thürmen befinden sich gigantische Engel mit goldenen Trompeten und in der Mitte auf der höchsten Spitze des ganzen Bauwerkes ist das in Oel gemalte Portrait Mattheson's angebracht, eines berühmten Componisten und Theoretiker's, der dem Orgelfond die Summe von 4000 Pfund vermachte. Es mag diese Orgel, wenn auch mit mannigfachen Abänderungen als der allgemeine Typus für alle grösseren Orgeln durch ganz Nord-Deutschland angenommen werden. Die Verschiedenheit, der Charakter und die Schärfe des Tones in den Labialstimmen ist ebenso bewundernswerth als ihre Rohrwerke und Fernwerksstimmen armselig und mangelhaft erscheinen. Das Pedal, siebzehn Register enthaltend, besitzt eine selten erreichte Kraft und Individualität; in der That, ich hörte in ganz Norddeutschland kein schöneres; aber während es ein 32füssiges Register aus Metall von der schönsten Art besitzt, fehlt ihm dasselbe aus Holz, wiewohl das letztere von Einigen hier zu Lande als unumgänglich nothwendig in einem grossen Instrumente erachtet wird.

Der Organist spart weder Zeit noch Mühe, um alle schönen Eigenschaften seines Instrumentes, auf das er mit Recht stolz war, ins heilste Licht zu setzen. In einer sehr ehrenwerth vorgetragenen schönen Fuge durchdrang die volle Kraft der gewaltigen Töne die ganze Kirche; jedoch die Spielart und Mechanik fand ich bei einem eigenen Spielversuche sehr ungeschickt angelegt und veraltet. Es ist nicht nöthig, die Orgeln in den anderen Kirchen Hamburgs zu beschreiben, da sie alle einen ähnlichen Charakter haben, wie die zu St. Michael. Uebrigens besitzen sie alle ein Register, welches »Glockenspiel« genannt wird. Es besteht aus einem Satz Glocken von klein *f* an aufwärts, von denen die grösste etwa 6 Zoll, die kleinste etwa 1 Zoll im Durchmesser hat. Sie werden von hölzernen Hämmern geschlagen, ähnlich wie die Saiten beim Pianoforte, und man kann damit, wenn man sie mit einem sanften Sechszehnfuss und zweifüssigen Register combinirt, für manche Stücke eine sehr gefällige Wirkung hervorbringen. *)

*) Leider ist der Uebersetzer nicht in der Lage, die Disposition der Orgel der St. Michaels-Kirche hier wiedergeben zu können; dagegen verdankt er der Güte des Herrn H. Schmahl, Organist zu St. Jacobi in Hamburg, die Disposition einiger Orgeln dieser Stadt, darunter die der grossen Orgel zu St. Jacobi, deren Disposition hier nach einem gedruckten von Herrn Schmahl verfassten Berichte zur Vergleichung mit dem von Herrn Spark Gesagten folgt:

Am Abend wohnte ich einem der zahlreichen Concerte in einem von jenen reizenden Gärten bei, welche sich in der Umgebung Hamburgs befinden. Die Ausführenden waren die

---

Die grosse Orgel der St. Jacobi-Kirche in Hamburg
erbaut in den Jahren 1688—1693
von dem Orgelbauer Arp. Schnitker;
renovirt und nach den neueren Erfindungen im Orgelbaufache verbessert, in den Jahren 1863 und 66 durch den Orgelbauer
J. C. A. Wohlien.

Sie enthält 88 Register, worunter 60 klingende Stimmen und die Glockenspiel, 4 Manuale und Pedal, 12 Haupt- und 7 Nebenbälge, 44 Windladen, 4 Schwellzügen, 6 Coppeln, 4000 Pfeifen.

Hauptwerk:

1. Principal 16'
(von reinem Zinn im Gesicht),
2. Quintatön 16',
3. Octave 8',
4. Viola di Gambe 8',
5. Spitzflöte 8',
6. Octave 4',
7. Rohrflöte 4',
8. Quinte 2⅔',
9. Octave 2',
10. Rauschpfeife 2fach,
11. Mixtur 6-8fach,
12. Trompete 16'

(Aufsätze: Zinn.)

Oberwerk:

1. Principal 8',
2. Holzflöte (offen) 8',
3. Rohrflöte 8',
4. Octave 4',
5. Spitzflöte 4',
6. Nasat 2⅔',
7. Octave 2',
8. Gemshorn 2',
9. Scharf 5fach,
10. Cymbel 3fach,
11. Fagott 16',
12. Trompete 8',
13. Trompete 4'.

(Aufsätze: Messing.)

Brust:

1. Flauto dolce 8'
(offen, von Holz, und von Schnitker
Principal genannt, klingt ähnlich
wie Portunal),
2. Octave 4',
3. Hohlflöte 4',
4. Waldflöte 2',
5. Sesquialtera 2fach,
6. Scharf 4—6fach,
7. Dulcian 8',
8. Dolchter-Regal 8'.

Rückpositiv:

1. Principal 8' (im Gesicht von gehämmertem Zinn),
2. Quintatön 8',
3. Gedackt 8',
4. Octave 4',
5. Zartflöte 4',
6. Hockflöte 4',
7. Octave 2',
8. Sesquialtera 2fach,
9. Siffiöte 1½',
10. Scharf 6—8fach,
Trompete 8',
(Aufsätze: Messing.)
Vox humana 8',
Oboe 8'.

Pedal:

1. Principal 32'
(vom schönsten Zinn, mit aufgeworfenen Labien im Prospect),
2. Octave 16',
3. Subbass 16',
4. Octave 8',
5. Octave 4',
6. Nachthorn 2',
7. Rauschpfeife 2fach.
8. Mixtur 6—8fach,
9. Posaune 32'
(Aufsätze vom tiefen *C* an, von starkem Zinn),
10. Posaune 16',
11. Dulcian 16',
12. Trompete 8',
13. Trompete 4',
14. Cornett 2'
12 Haupt-Bälge.

Manuals C—c.
Pedal C—d.

Nebenzüge:

1—5. Sperrventile,
6. Evacuens,
7. Calcantenglocke,
8. Schwellung zum Oberwerk,
9. 10. " " "
10. Schwellung zur Brust,
11. Schwellung des Glockenspiels,
12. Glockenspiel,
13. Cimbelstern,
14. Tremulant,
15. Trommel,
16. Pedal-Coppel zum Hauptw.,
17. " " z. Rückpositiv,
18. Coppel des Rückpositivs zum Hauptwerk,
19. Coppel der Brust zum Oberwerk.
Coppel des Oberwerks zum Hauptwerke,
Coppel der Brust zum Hauptwerke,
2 Schwellungstritte.

»Im Prospect stehen die Pfeifen von Principal 32 Fuss des Pedals, Principal 16' des Hauptwerks und Principal 8' des Rückpositivs und noch andere Pfeifen, in Summe 906 Stück, sämmtlich von reinem Zinn mit aufgeworfenen Labien, von bedeutender Stärke;

Digitized by Google

Musiker von drei Militär-Kapellen, im Ganzen 120 Mann. Es spielten sowohl jede Kapelle einzeln, als auch alle drei vereinigt, bei einer jeden von beiden Arten war die Tonabwägung merkwürdig gleichmässig und gut. Unter Anderem wurde von den vereinigten Kapellen auch Wagner's wohlbekannter Tannhäuser-Marsch ausgeführt, wobei die von sämmtlichen Blechinstrumenten ausgeführten Achtel-Passagen im Basse zu Ende der Composition eine erstaunenswürdige Wirkung hervorbrachten. Auch einzeln führten diese Kapellen sowohl classische als auch leichtere Musik mit einer Sorgfalt, einem Ernste und einem Feuer aus, welches zeigte, wie viel persönlich künstlerisches Interesse die verschiedenen Spieler an jedem schönen Werke nahmen, welches sie gerade ausführten.

»das Zinn der grossen Pfeifen von Principal 32' ist ½ Zoll reichlich, »bei dan Labien fast ¼" dick, sie stehen noch so gerade und schön da, »als ob sie nicht 175 Jahre, sondern erst wenige Wochen gestanden »hätten; das Principal 32' ist von so ausgezeichnetem Tone, dass »einst Joh. Seb. Bach erklärt haben soll (s. Bülow: Bach's Leben): »es sei das einzigste dieser Grösse von so guter Beschaffenheit, wel»ches er gehört habe; er habe sich noch in späteren Jahren mit leb»hafter Freude seines Spiels (1720 spielte Bach in St. Jacobi zur »Probe) auf diesem Werke erinnert; und so ist denn dieser Ausspruch »des grossen Meisters das schönste Ehrengedschtniss für den »Erbauer dieses Werkes, des

Orgelbaumeisters Arp. Schnitker,

»der sich durch diese, seine grösste noch bestehende Orgel ein Denk»mal setzte. (*H. Schmahl.*)«

(Fortsetzung folgt.)

Briefe von Kirnberger an Forkel.

(Mitgetheilt von **H. Bellermann.**)

(Fortsetzung.)

IX.

Berlin d. 4. Mart. 1780.

Wertbester Freund,

die verlangten Saiten werden Sie durch den Herrn Kommerzienrath Hummel erhalten haben. Was die Grannischen Opernchöre anbetrifft, so habe ich dieselben auf Dero Ordre an einen hiesigen Notencopisten zum abschreiben befohlen; ob sie schon abgeschickt sind, weiss ich nicht, wo nicht, so will ich heut oder morgen mich danach erkundigen, und besorgen, dass es bald geschehen möge.

Berichten Sie mich doch, ob Dero vierter Theil ihrer musikalischen Bibliothek schon in Druck erschienen ist. Ich habe das Versprechen von meinem Verleger, dem Herrn Decker, dass er mir künftige Ostermesse das ganze Werk von Leipzig zum Präsent mitbringen will; gesehen habe ich schon die drei ersten Bände bei meinem ehemaligen gewesenen Compositions-Schüler Herrn Schulz, der ein grosser Verehrer derselben und vornehmlich Ihrer Person ist. Vor einigen Wochen ist er in Dienst des Königl. Prinzen Heinrich als Compositeur getreten und hat 800 Rthl. Gehalt und freie Station. Es ist ein sehr geschickter Mensch, nur schade, dass er die wahre und gelehrte Musik verlässt und sich mit dem Narrenzeug der komischen Operetten abgiebt, jedoch mit Beibehaltung des reinen Satzes, wovon Hiller*), Neefe**) [Note s. nächste Spalte] und ihres gleichen nichts wissen, am aller wenigsten unser gewesener Landstreicher ***), den Gott im Zorn zum Kapellmeister uns gegeben; er ist ein Schandfleck für das ehemalige berühmte musikalische Berlin bis in undenklichen Zeiten. Gegenwärtig ist er nach der Affaire vom 12. Jan. ganz ausser Thätigkeit gesetzt und man hört und sieht und merkt ihn jetzt gar nicht hier in Berlin.

Hier in Berlin wundert man sich sehr, dass in Göttingen der verdorbene Geschmack auch erkannt wird und man daselbst gute Sachen dafür zu hören verlangt; es macht Göttingen viel Ehre, zumal diese Stadt beinahe die erste ist, die das Narrenzeug nicht mehr hören mag. — Hier geht es wohl auch etwas vorwärts, weil aber die Stadt sehr gross ist, so hat man hier auch mehrere Narren als anderwärts, worunter manche sind, die den Ton in einer Stadt [an]geben und gleich einen grossen Anhang ihres gleichen erhalten.

Ich schrieb Ihnen letztlich, ob ich Ihnen das Oratorium vom Leonardo Leo *Cain e Abel* hier sollte copiren lassen, habe aber keine Resolution von Ihnen dieserwegen erhalten.

Bleibt es noch dabei, dass Dieselben uns nach Ostern in Berlin besuchen werden, so freue ich mich herzlich; ich hoffe dass alsdann Ihr erster Gang mich zu besuchen sein wird, so wie es auch der Herr Georg Benda, dieser würdige, vortreffliche Mann bei seiner Ankunft hier gethan. Wie ich höre, so lebt er jetzt ganz vergnügt und Schweitzer†) hat seinen Lohn, wie ihn alle Windbeutel verdienen.

Ich habe verschiedene neue Sachen seit einiger Zeit her in Musik gesetzt. Bei Dero Hiersein will ich sie Ihnen zeigen; theils gefallen welche, zum Theil sagt man, dass sie zu schwer wären, ob es gleich nicht an dem ist. — Die verschiedenen Briefe von meinen Freunden als auch die Recension über die Gluck'sche Oper *Alceste* von meiner Göldigen Prinzessin Königl. Hoheit bitte ich mir wieder zurückzuschicken, oder wenigstens bei Dereselben Ankunft sie mir mitzubringen.

Ebedem überschickte ich Ihnen vom Stölzel eine Abhandlung über *Canones* zu machen, um es in Dero Bibliothek einzurücken. Hätte ich Ihnen auf diese Art einen Dienst erzeiget, so habe ich mehr nützliches, welches ich Ihnen hätte mittheilen können.

Unsere hiesige Haxenmeisterin, die grosse Sängerin Madame Mara verliert viel durch den Fall des Reichardt's, dessen Schwalben-Gesang ihre Sache war, welches I. Maj. der König Hals-Gurgelei nennet. Denn ein vernünftiges Adagio zu singen fehlt ihr Musik und Methode. Hiller in Leipzig hat die Katzensprünge und auf und niederrennensche (*sic*) protegirt. Eine gewisse gelehrte Zeitung, die seine Sammlung . . . .††) Arien recensirte, sagt von dem künstlichen Gegurgle: seeht, was ich für Künste kann; ob aber übrigens Vernunft dabei wäre, Aus-

---

*) Johann Adam Hiller, am 25. December 1728 zu Wendischossnig bei Görlitz geboren, wurde im Jahre 1789 Lehrer und Musikdirector an der Thomasschule zu Leipzig. Er starb daselbst den 16. Juni 1804. Ueber sein Leben und Wirken s. Näheres bei Gerber im alten und neuen Tonkünstlerlexicon, wo er allerdings in einer höchst übertriebenen Weise gelobt wird. So sehr er auch seines Charakters wegen die grösste Achtung verdiente und so thätig er auch auf verschiedenen Gebieten der Musik, als Componist, Schriftsteller, Lehrer u. s. w. war, so fehlte es ihm doch an gründlichem contrapunktischen Wissen, weshalb er manche Fehler beging, welche bei der grossen Anzahl seiner Schüler nicht ohne weiter-

gehenden nachtheiligen Einfluss blieben. Hierher gehört namentlich seine Kenntnisslosigkeit in den Kirchentönen in Bezug auf die Bearbeitung von Choralmelodien, dann die Rücksichtslosigkeit, mit der er anerkannt gute Werke früherer Jahrhunderte (ich erinnere nur an seine Bearbeitung der schönen einfachen Motette von Jacobus Gallus »*Ecce quomodo moritur justus*«) zu verbessern und zu modernisiren suchte u. s. w.

**) Christian Gottlob Neefe, Kapellmeister und Hoforganist des Churfürsten von Coeln zu Bonn, ist 1748 zu Chemnitz geboren. Er studirte Jura, zugleich aber unter J. Ad. Hiller's Leitung Musik, zu der er denn ganz überging. Er starb 1798. Die Stellung, die Forkel ihm gegenüber einnimmt, dürfte aus dessen Beurtheilung seiner Composition Klopstock'scher Oden (Musik. krit. Bibliothek I, S. 344 bis 375) zu ersehen sein.

***) Hiermit ist Reichardt gemeint.

†) Anton Schweitzer, herzogl. Kapellmeister zu Gotha, ist 1737 zu Coburg geboren und 1787 zu Gotha gestorben. Sein berühmtestes und gelungenstes Werk ist seine Alceste von Wieland; dieselbe ist in einem Auszuge 1774 zu Leipzig bei Schwickert erschienen.

††) Unleserlich.

Digitized by Google

druck u. s. w. wäre ihre Sache nicht zu beurtheilen. Leben Sie wohl und schreiben Sie mir bald, ich verbleibe Dero wahrer Freund Kirnberger.

Der Herr Fliess*) ist von hier ohne mein Wissen abgereist, und man hat mir aus dessen Hause sagen lassen, dass er nach Göttingen vorerst ginge und daselbst einige Monate sich aufhalten würde. Sprechen Sie ihm (*sic*) doch und machen Sie 1000 Empfehlungen von mir an Ihm (*sic*). Hätte ich seine Adresse gewusst, so hätte ich Ihnen die Graunischen Chöre wie auch einige Sachen von mir mitschicken können.

Von Göttingen aus, sagt man, dass der Herr Fliess nach Italien auf lange Zeit gehen würde. Bitten Sie ihn in meinem Namen, dass er mir aus allen Gegenden, wo er durchreiset, Nationaltänze, so wie sie die Landleute tanzen, mitbringen soll; es braucht nur die Melodie ohne Bass oder andere Instrumente zu sein. Ich bitte Sie recht sehr darum, weil mir sehr viel daran gelegen ist. Aus Russland habe ich deren von vielen Provinzen dasigen Landes, worunter ganz wunderbare Rhythmen vorkommen, als auch *Modulationes*. — Zu meinem herausgegebenen Werke über die Kunst des reinen Satzes will ich noch die Einrichtung der verschiedenen charakteristischen Tänze, wie auch der Nationaltänze herausgeben. Daher würde ich es gerne sehen, wenn der Herr Fliess bei allen Gelegenheiten Briefe hierher zu schicken noch vor seiner Zurückkunft mir immer welche mitschickte.

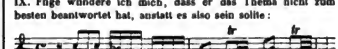
Meine kleine Verantwortung in meiner dritten Abtheilung gegen Marpurg hat mir doch nun den Rolanken, der so viel ehrliche Leute gemisshandelt hat, vom Halse geschafft; er wird nicht ferner sich getrauen, wieder mit mir anzubinden, weil er sich alsdann noch etwas ärgeres zu verhoffen hätte. Dieser Marpurg ist auch nur der einzige Freund vom Reichardt; mit beiden geht fast kein rechtschaffner Mensch wegen ihren bösen Charakter um. Marpurg müsse gegenwärtig sein, dass ich öffentlich schriebe: 1) dass er mich um 400 Rthl. betrogen, — dass ich ihn in seinem elendesten Zustand einmal bei des vorigen Lotterie-Directors Calzabiggi Zeiten in Dienst gebracht und nach dem durch Vorsprache meiner gnädigen Prinzessin auf mein Bitten für ihn in die Königl. Regie, von welcher er nachher abging und das löbliche Institut, die Lotterie errichtete.

Wie ich von allen Enden höre, so hat der Mannheim'sche Grosssprecher Vogler auch seine Rolle ausgespielt und ist sogar in Mannheim zum Gelächter. Vermuthlich durch hiesige Nachrichten hat man ihm weisgemacht, dass ich hier gegen ihn die herausgekommene Recension gemacht hätte. Herr Schulze ist der Verfasser, bekömmert sich aber weiter um den Windbeutel auch nicht, weil er sagt, wie alle vernünftigen Leute: Vogler's Gewäsche könne kein Mensch ohne Eckel lesen. Sogar der Herr Moses Mendelssohn wundert sich über die Schreiberei des Vogler wegen des Unsinns in aller Art seiner Schriften.

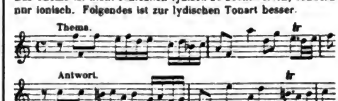
Des Gothaischen Herrn Georg Benda einer seiner Söhne ist nebst dessen Madame in Dienst des Herrn Döplin, hiesigen Deutschen Theater-Directors. Ich habe beide weder gesehen noch gehört; allein, wie ich von unparteiischen Leuten höre, so soll er ausserordentlich gut Violine spielen und zwar seine eigene Composition.

Die Stadt hier spricht, dass I. Maj. der König für den Herrn Döplin ein schön gross Deutsch Komedienhaus will bauen lassen, welches man schon so lange gewünscht hat.

Herr Hummel hat zwölf Fugen vom Wiener Hof-Organisten Herrn Albrechtsberger in Druck herausgegeben, welche gefallen werden.*) Sie missfallen mir auch nicht; aber in der IX. Fuge wundere ich mich, dass er das Thema nicht vom besten beantwortet hat, anstatt es also sein sollte:



Das Thema ist nicht schicklich lydisch zu beantworten, sondern nur ionisch. Folgendes ist zur lydischen Tonart besser.



*) Gerber und Ledebur haben in ihren Tonkünstlerlexicis Nachrichten über einen aus jüdischer Familie stammenden und später getauften Dr. med. Bernhard Fliess. Derselbe soll 1778 geboren sein und bei guten musikalischen Anlagen mancherlei componirt haben (S. a. a. O.). Dieser würde hiernach 1786 ein zehnjähriger Knabe gewesen sein. Kirnberger hat daher entweder eine andere Persönlichkeit im Auge gehabt oder das Geburtsjahr des Fliess ist ungefähr um zwanzig Jahre zu spät angesetzt. Eigenthümlich ist es, dass Kirnberger zuerst durch den ganzen Brief, so oft der Name vorkam, Herr »Doctore Fliess geschrieben hatte; hierauf hat er aber das Wort »Doctore jedesmal dick ausgestrichen und am Rande dazu bemerkt: »Herr Fliess will und muss jederzeit Herr Fliess genannt werden, wonach Sie sich achten werden«.

*) *Douze Fugues pour le Clavecin ou l'Orgue composées par Mr. J. G. Albrechtsberger, Organiste de la Chapelle Imperiale & Royale à Vienne. Oeuvre Primier. Chez J. J. Hummel à Berlin avec Privilége du Roi, à Amsterdam au Grand Magasin de Musique et aux Adresses ordinaires. Nr. 488. Prix f. 4.* — In Bezug auf die Beantwortung des Themas in der neunten Fuge, die bei Albrechtsberger ein *B* Vorzeichnung hat, ist Kirnberger vollkommen im Recht. Der Componist ist 1737 in der Gegend von Wien in Klosterneuburg geboren und 1807 zu Wien gestorben.

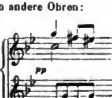
(Schluss [Brief X und XI] folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

(Compositionen für das Pianoforte.)

Herrn J. P. Gotthard freundlichst gewidmet. **Drei Tonstücke** (Sarabande. Gavotte und Gigue) für Pianoforte componirt von **J. C. Kessler**. 95ᵗᵉˢ Werk. Wien bei J. P. Gotthard. $\frac{437}{1878}$. Fol. 7 S. Pr. 54 kr. ö. W. (10 Ngr.)

F. P. Von den drei vorliegenden Tonstücken des Nestors unter den Claviercomponisten geben wir der Gavotte den Vorzug und zwar aus zwei Gründen: einmal weil sie frisch und kräftig erfunden, und dann, weil sie das, was sie sein will, wirklich ist: eine Gavotte. Das Hauptthema ist sehr derb und massiv, aber charakteristisch, und das Trio von überraschend antikem — will sagen — Bach'schem Gepräge. Anfechten möchten wir nur den locker beigefügten Schluss der Gavotte, weil er dem Effecte nachtheilig und überhaupt wider den Charakter der Gavotte ist. Der folgende Takt (aus der Mitte des Trio) ist uns als ungemein kakophon erschienen; wir appelliren darüber an andere Ohren:



Die Sarabande, von welcher das »Hamburger Orakel« Mattheson einstens lehrte: »Ihr Charakter ist keine andere Ge-

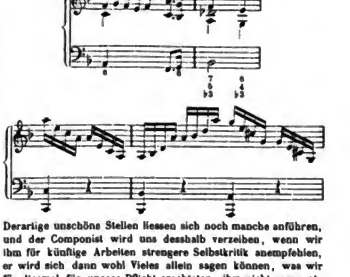
Digitized by Google

müthabewegung als die Ehrsucht, ist dem Herrn Kessler weniger gelungen. Die vielen Praktiker und Imitationen genügen allein nicht, um den alten Geist herauszubeschwören; überdies ist das Hauptthema sehr geringwerthig. Auch hier will uns der angeleimte Schluss nicht angemessen erscheinen.

Das dritte Stück, Gigue betitelt, bietet eine nützliche Etüde im Ueber- und Ineinandersetzen der Hände. War sie so, wie es verlangt ist, *spreston* zu spielen vermag, der darf sich auf seine Technik schon Etwas zu Gute thun. Ihre Bedeutung liegt demnach weniger darin, dass das Wesen der Gigue glücklich getroffen ist, als vielmehr in ihrer technischen Verwendbarkeit. Auch hier fehlt der langgesponnene Schluss nicht, passt aber zu dem entschiedenen Etüdencharakter recht wohl. Ein störender Druckfehler ist bei Takt 26; es fehlt nämlich der Violinschlüssel.

Variationen über ein eigenes Thema für das Clavier componirt von **Emil Krause.** Op. 31. Fritz Schuberth, Hamburg. (4158.) Fol. 19 S. Pr. 25 Ngr.

Die Meisterwerke in der Variationenform, welche wir seit Bach's Zeiten bis herauf in die Gegenwart — neuestens besonders von Brahms, Volkmann, Friedrich Kiel — in den verschiedensten Stilarten haben arbeiten sehen, belehren uns zugleich über den Kunstwerth dieser Formgattung überhaupt, wie über die Unerschöpflichkeit derselben. Bewundernswürdig ist, besonders bei den Ihren Meistern, nicht blos die Entwicklung und Ausgestaltung der im Thema gleichsam embryonisch versteckt liegenden Keime, sondern namentlich auch der geniale Blick, mit dem sie erkannten, in wie weit und ob eine Melodie zur Variirung geeignet sei, und wie sie sie neues Thema mit Rücksicht hierauf bildeten. Sie wussten eben genau, dass wie bei der Fuge, so auch bei Variationenwerken ein rechtes Thema die Hauptsache sei. Aber wie muss ein solches rechtes Thema beschaffen sein? — Ja, das lässt sich nicht so positiv aussprechen; auch kann man es einem Thema nicht sogleich ansehen oder anhören, ob es für Variationen passend ist. Das geht oftmals erst aus Versuchen hervor. Aber so viel lässt sich wohl hierüber bestimmen: es muss kurz und gedrungen, symmetrisch und gut fasslich sein; die Harmonie darf nicht zu reich oder gar erkünstelt sein, weil dadurch eine Steigerung nach der Seite hin im Verlaufe unmöglich gemacht ist; in der Melodie ist Einfachheit bei möglichster rhythmischer Mannigfaltigkeit sehr erspriesslich. — Das sind Züge, wie sie uns in den Themen eines Bach, Händel, Beethoven entgegentreten, natürlich neben manchen anderen, die wir hier nicht namhaft gemacht. — Von den angeführten Kennzeichen eines rechten Themas finden sich einige auch in dem vorliegenden Opus von Emil Krause; aber eben nur einige. Der Componist scheint über die unabweislichen Erfordernisse eines Themas für Variationen noch nicht völlig im Reinen zu sein. Es ist sehr lang (volle 36 Takte), monoton im Rhythmus und unruhig in der Harmonie: die Melodie ist nicht ohne Reiz, wenn auch ohne prägnante Originalität; die acht Schlusstakte fallen gegen die früheren ab, trotz aller harmonischen Hülfsmittel. Die neun Variationen — mit Ausnahme der achten alle in D-moll — verrathen, wie auch das Thema selbst, ein auf das Bessere gerichtetes Streben; aber leider auch nicht mehr. Es sind meistens nur Figurationen, Umschreibungen, nicht Umbildungen, Bereicherungen des thematischen Grundkernes. Vergeblich sucht man nach geistreichen harmonischen oder imitatorischen Entfaltungen der im Thema liegenden Keime. Von contrapunktischer Arbeit ist vollends keine Spur, und was das Neue in harmonischer und modulatorischer Hinsicht betrifft, so verdient es nicht eben gerühmt zu werden; wenigstens vermögen wir den folgenden Stellen nichts abzugewinnen:



Derartige unschöne Stellen liessen sich noch manche anführen, und der Componist wird uns desshalb verzeihen, wenn wir ihm für künftige Arbeiten strengere Selbstkritik anempfehlen, er wird sich dann wohl Vieles allein sagen können, was wir für diesmal für unsere Pflicht erachteten, ihm nicht vorzuenthalten.

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **Augsburg** im September. *F. St.* Nicht ohne einiges Befremden nimmt man wahr, dass in musikalischen Zeitungen mit Ausnahme einer etwa aufrauschenden sporadischen Annonce von den musikalischen Instrumenten äusserst wenig die Sprache ist; und doch ist deren Beschaffenheit dem Künstler wie dem Kunstfreunde so wenig gleichgültig als die Qualität der Werke, welche durch die Vermittlung der Instrumente zum Ausdrucke gelangen sollen. Vermag man ja letzteren nur dann zu einem vollendeten zu machen, wenn auch das Instrument allen an dasselbe zu stellenden Anforderungen vollkommen entspricht. Ich glaube Ihnen daher einige Bemerkungen über jüngst gehörte und theilweise selbst gespielte Orgeln, Pianos und Harmoniums mittheilen zu dürfen. Gelegentlich meines jüngsten Aufenthaltes in der Schweiz hörte ich in dem freundlichen Städtchen Martigny des Rhonethales ein Concert zur Feier der Einweihung der neuen Orgel der dortigen Pfarrkirche. Während erstenes ausser dem von einem mit hübscher Stimme begabten Tenoristen gesungenen *Ave Maria* von Fr. Schubert leider keine nennenswerthe Nummer, insbesondere kein Orgelstück von Belang enthielt, lernte ich doch in dem von Marklin, früher in Paris, z. Z. in Martigny, gebauten Werke ein Instrument von vorzüglicher Klangschönheit und ausserordentlicher Güte kennen. Die Orgel, obwohl in ihrem äusseren Umfange nicht sehr gross, besitzt 32 Register, 2 Claviaturen und Remm für sechs weitere Register. Das volle Werk klingt in seiner imposanten Macht und Fülle für die nicht sehr geräumige Kirche fast zu stark, während die sanften Register von ausserordentlich schöner Klangwirkung sind. Die Mechanik ist ausgezeichnet und spricht jeder Ton auch in Passagen und Läufen auf das Genaueste an. — Eine kleinere, doch ebenfalls recht gute Orgel, gebaut von C. L. Goll in Kirchheim und Teck, befindet sich in der schwäbischen Industriesausstellung in Ulm, woselbst auch eine grosse Anzahl von Flügeln, Pianinos und Pianofortes der zahlreichen schwäbischen Fabriken zu finden ist. Unter diesen ist manches insbesonderhin Instrument; doch hat gerade diejenige Stuttgarter Firma, welche den Vorzug vor den anderen verdienen dürfte, Lipp, die Ausstellung nicht beschickt, wiewohl die Lipp'schen Flügel den mit Recht so berühmten in jeder Richtung vollkommen befriedigenden Bechstein'schen in Berlin *) am nächsten kommen, während die in neuerer Zeit renommirten Instrumente von Kaim und Günther in Kirchheim und Teck an einer eigenthümlichen Härte und Sprödigkeit des Tones leiden, die von Schiedmayer aber an Fülle und Sangbarkeit des Tones zurückstehen. Von den ausgestellten Pianinos und Pianofortes scheinen jene von Pfeiffer in Stuttgart besonders vorzüg-

*) Diese Fabrik hat unlängst einen höchst elegant ausgestatteten Preiscourant in Form eines Heftchens mit Facsimiles und Urtheilen von Liszt, Bülow, Rubinstein und Taussig herausgegeben, welches genaue Beschreibungen ihrer sämmtlichen Instrumente enthält, so dass dessen Durchsicht jedem Interessenten auf das Lebhafteste empfohlen werden kann.

Digitized by Google

lich zu sein; sie besitzen einen verhältnissmässig kräftigen und sehr egalen Ton nebst angenehmer und guter Spielart, sind daher in jeder Beziehung preiswürdig. — Freunde von Harmoniums dürften durch die in der Ulmer Ausstellung befindlichen Instrumente von Rieblbeimer in Stuttgart besonders befriedigt werden, da sie sich durch einen selten edlen Ton auszeichnen; dieselben sind in verschiedener Grösse vorhanden und vermag die grössere Gattung mit 13—16 Registern und zwei Claviaturen eine Orgel wohl zu ersetzen. Man sieht: die schwäbische Industrie nimmt auch in dieser für den Musiker interessanten Richtung einen erfreulichen Anschwung.

* **Berlin**, 27. Sept. *R. S.* Orgel-Concert in der Parochialkirche, ausgeführt von den Eleven des Königl. Instituts für Kirchenmusik. Programm: 1. Präludium in C-moll, gespielt von Herrn Schleisiek; 2. Adagio und Fuga für Violine und Orgel von Seb. Bach; 3. Fuge in Es-dur von Seb. Bach, gespielt von Herrn Glück; 4. *Kyrie* für Männerstimmen von Bernhard Klein; 5. Sonate für die Orgel (erster Satz), componirt und gespielt von Herrn Wiesner; 6. Choral-Vorspiel: »Christ unser Herr zum Jordan kam« von Joh. Seb. Bach, gespielt von Herrn Runge; 7. Fuge für die Orgel, componirt und gespielt von Herrn Fischer; 8. *Adoramus te* für Männerchor von Palestrina; 9. Präludium für die Orgel, componirt und gespielt von Herrn Engelbrecht; 10. Fuge in E-moll von Seb. Bach, gespielt von Herrn Stiegler. — In diesem Orgel-Concerte führte der Director des kgl. Instituts für Kirchenmusik Herr Prof. Haupt seine Eleven einem grösseren Publikum vor. Es steilte also gewissermassen eine Art öffentlicher Prüfung dar. Doch nicht blos von diesem Gesichtspunkte aus betrachtet waren die Leistungen der jungen Leute durchweg vorzügliche zu nennen, einige, wie die Bach'schen Fugen der Herren Glück und Stiegler können sogar als virtuosenhafte bezeichnet werden. Bei allen Eleven zeichnete sich das Spiel durch grosse Klarheit und meist auch durch wohlthuende Ruhe aus. Nur das Choralvorspiel des Herrn Runge missiang in dieser letzteren Beziehung: der junge Mann wurde in seinem Spiel zu hastig und mehr unruhig; jedoch schien daran zum grossen Theile auch eine eingetretene Störung in der Orgel-Mechanik Schuld zu sein. Ein erfreuliches Zeichen von der grossen geistigen Regsamkeit, von welcher der Unterricht auf dem Institute erfüllt ist, gaben die Eleven Herren Wiesner, Fischer und Engelbrecht durch den Vortrag eigener Compositionen. Was die Orgel-Sonate des Ersteren anbelangt, so möchte der Referent bemerken, dass man einen Unterschied zu machen hat zwischen den Formen der Clavier- und Orgel-Sonate. Die Form der ersteren mit lebendigem Hauptsatz und sangbarem Gegenthema auf die Orgel zu übertragen, hat immerhin etwas Missliches, besonders, wenn das Hauptthema *ff* mit vollem Werke, das Gegenthema *pp* oder *p* mit einigen sanften Stimmen erscheint. Nicht nur, dass der Gegensatz zu schroff wird, auch die ganze Anlage passt nicht für die Orgel. Selbst ein Genius wie Mendelssohn-Bartholdy hat damit nicht besonders Glück gehabt. Man vergleiche mit dieser Form die Form der S. Bach'schen Orgel-Sonaten — Orgel-Trios —, um wie vieles ausgereifter oder nicht diese die Wesen der Orgel, besonders der Orgel, wie sie an Seb. Bach's Zeit ganz eigenmein beschaffen war und wie sie, wenigstens in Deutschland, auch noch heut zu Tage ziemlich überall, insbesondere auch bei der Orgel der Parochialkirche vorgefunden wird. — Was die Fuge des Herrn Fischer anbelangt, so fiel dem Referenten darin die ausgezeichnete Anwendung auf, welche der Componist von der Modulation nach der fünften Stufe der Moltonart mittelst der ganzen Cadenz macht, z. B. von C-moll nach G-moll mittelst des Dominant-Septimen-Accordes auf *d*. Es ist durchaus unrichtig, wenn man annimmt, dass diese Modulation, die in der Dur-Tonart die allernatürlichste ist, mit demselben Rechte und in derselben Weise auch in der Molltonart angewendet werden könnte. C-moll gehört dem Systeme von *Es* als sechste Octavgattung an. Macht man aber nach der Stufe des Systemes von *Es* eine ganze Cadenz mittelst *d Es a c*, so verlässt man eben das System von *Es* und wendet sich nach dem von *B*, in welchem *G* die sechste Stufe ist. Diese Modulation gehört also in die Reihe der ausserhalb des Systemes von *Es* liegenden, steht also in einem ganz anderen Verhältnisse zu der Grundtonart, wie die innerhalb des Systemes liegende Modulation von der ersten nach der fünften Stufe der Dur-Tonart: C-dur nach G-dur. Nach der Stufe *G* hin des Systemes von *Es* — oder was dasselbe sagen will, nach der fünften Stufe der C moll-Tonart — wird diatonisch, innerhalb des Systemes bleibend, mittelst der phrygischen Cadenz modulirt:

f g
d
c
b, und nur diese Wendung kann in eben dem ausgedehnten Masse
as g

aufrsten, wie der Componist jene ausserdiatonische angewendet hat. — Uebrigens zeugten die beiden genannten Compositionen nicht allein von regem Eifer und Fleisse, sondern auch von unleugbarem Talente, was auch entschieden bei der dritten uns vorgeführten Composition, dem Präludium von Herrn Engelbrecht der Fall war, die in einem einfachen und bescheidenen Gewande ein recht ansprechendes und freundliches Wesen zeigte und damit einen recht angenommen und günstigen Eindruck zurückliess. Ausserdem wurden die Zuhörer noch durch ein *Adagio* für Violine und Orgel von S. Bach — bei welchem nicht gesagt war, wer die Vortragenden seien — und durch zwei Gesänge für Männerstimmen erfreut, welche beide, wenn auch nicht vollkommen, doch nicht ohne angenehme Wirkung vorgetragen wurden. Bei dieser Gelegenheit können wir nicht umhin, den Wunsch zu äussern, dass dem Gesange auf dem Kirchenmusikinstitute eine erhöhte Aufmerksamkeit zugewendet werde. Soviel Referent weiss, sind blos zwei wöchentliche Stunden für den Gesang bestimmt. Wenn man aber den Grundsatz festhält: das Gesangkein Studium der Composition, so sind zwei Stunden viel, viel zu wenig. Alle Tage muss mindestens eine Stunde im Chore gesungen werden, ausser den noch wünschenswerthen Einzelübungen für besondere Stimm-Anlagen. Bei dem guten Geiste der das Institut, wie dieses Orgelconcert beweist, beseelt, sowie bei dem im Ganzen doch auf richtigen Grundlagen basirenden Unterrichtsgange desselben, würde diese Einrichtung von den segensreichsten Folgen nicht allein für das Institut selbst, als die Zöglinge desselben seien, sondern würde auch der Samen richtiger Erkenntniss seine befruchtenden Wirkungen auf noch viel weitere Kreise und auf viel tiefere Art zu äussern im Stande sein, als es jetzt bereits geschieht.

* **Leipzig.** —p. [Erstes Gewandhaus-Concert.] Der Abend des 5. October offnete dem musikbedürftigen und dem modesüchtigen Publikum den liebgewonnenen Saal des Gewandhauses. Mit *S. Bach*', herrlicher Suite in D-dur wurde die diesjährige Concertsaison eingeleitet. Ein wurdigeres Werk hätte man nicht finden als die Suiten stellen können. Möchte es als Kennzeichen der Richtung dienen, welche die Gewandhausconcerte künftighin innehalten. Der Executirung dieses Werkes durch unser vortreffliches stilbewährtes Orchester unter Leitung des Herrn Kapellmeisters C. Reinecke können wir nur Gutes Lob ertheilen; nur misslelen uns einige Stellen im Vortrage des Violinsolo. Der Suite folgte die Arie »Ah! rendimi quel core« aus »Mitrane« von *Rossi*, gesungen von Frl. Cora Fohrmann aus Richmond in Virginia, welche auch noch zwei Lieder Gretchens von *Rob. Schumann* und »Am Grabe Anselmo's« von *Franz Schubert* vortrug. Weder mit der Arie, noch mit den Liedern konnte sich die Sängerin irgend eine ausserst Anerkennung erringen, des Publikum blieb kühl bis tief ins Herz. Der Vortrag, der hier und da auch Warme verrieth, war musikalisch soweit correct, was man konnte der Dame keine Unmsieren vorwerfen; leider aber hat sie keine Stimme; ob momentane Indisposition daran Schuld trug oder die Stimme in Amerika geblieben, konnen wir nicht unterschden. Ganz enormen Beifall erntete sich der zweite Gast des Abends Herr Jan Kleczynski aus Petersburg, in welchem wir einen bedeutenden Virtuosen auf dem Piano kennen lernten. Die von ihm gewählten Compositionen liessen leider durchblicken, dass der Kunstgeschmack nicht auf gleicher Höhe mit seinen Leistungen steht. Das Concert von *H. Litolff* (Concerto-Symphonie nationel boilendis [Nr. 8]) ist nichts mehr als ein geschickt arrangirtes und sehr gefälliges Potpourri, auch die eigenen Compositionen des Herrn Leschetitzki (Kreuz Romanze und Mazurka) passten nicht in den Rahmen der Gewandhausconcerte. Immerhin wurde uns der hohe Genuss durch die höchst sauberen und fein nüancirten Vortrag genannter Werke und des *Scherzo* in H-moll von *Chopin* zu Theil. Herr Leschetitzki kann sich den bedeutendsten Claviervirtuosen der Jetztzeit würdig anreihen. Den Schluss des Concertes bildete die C-moll-Symphonie von *Beethoven*, die wir mit etwas mehr Frische und Feuer hätten executirt hören mögen.

* **Leipzig.** Am 7. October fand hier die erste Aufführung der Oper »Sardrun« von August Reissmann statt. Die Aufnahme von Seiten des Publikums war eine ziemlich kühle, der Applaus galt mehr den vortrefflichen Leistungen der Frau Peschka-Leutner (als Gudrun) und des Herrn Gura. Der Oper fehlt es durchaus an dramatischem Leben; auch der Musik mangelt die frische Empfindung und von den Errungenschaften, die das Orchester bis heute in seiner Vervollkommnung gemacht, scheint Herr Reissmann trotz seiner dicken Instrumentationslehre keinen Begriff zu haben, wenigstens hat er gar keine Anwendung von ihnen gemacht. Wir werden auf die Oper eingehender zurückkommen.

* **Schwerin.** Dienstag den 3. October fand ein Kirchen-Concert des Herrn Dom-Organisten Hopwort statt, welches uns Gelegenheit gab, die Vorzüge der schönen neuen Orgel nach allen Seiten hin kennen zu lernen. Das Programm lautete: 1) Phantasie für die Orgel sie vier Händen von Hesse (G. und W. Hepworth); 2) »Vergiss mein nicht«, geistliche Arie von J. Seb. Bach (Herr Kammersänger Carl Hill); 3) *Adagio* für Violine und Orgel von J. S. Bach (Violine: William Hepworth); 4) Präludium und Fuga, A-moll, von J. S. Bach (Organist Eigen Eller aus Hussum); 5) *Adagio* für die Orgel aus Sonate I von Mendelssohn (G. Hepworth); 6) Arie aus Paulus: »Gott

Digitized by Google

sei mir gnadig (Herr Hilf.; 7) Treuermarsch, componirt zur Beerdigung Thorwaldsens, für Blechinstrumente und Orgel, von Hartmann; 8) *Larghetto* von Mozart, arrangirt für die Orgel und vorgetragen von G. Hepworth; 9) *Ave Maria* von Schubert (Fräulein Cornelia v. Casnyi); 10) Variationen für die Orgel von Rinck (G. Hepworth; — und wurde allseitig vortrefflich executirt; namentlich war es Herr William Hepworth, dessen Leistungen im Orgel- wie im Violinspiele besonderes Interesse beanspruchten. Herr Eugen Eller, Schüler des Herrn Hepworth sen. bewies durch sein sicheres Spiel, dass er seine Studienzeit gut benutzt hat, um so mehr, da er — blind geboren; dennoch wurde ihm bei seinen tüchtigen Leistungen eine Anstellung zu Theil, welche er auf das Beste verwaltet. Herrn Hill's Vortrag war von einer Wirkung, wie nicht schöner gedacht werden kann. Fräul. von Casnyi zeigte, dass sie auch als Kirchensängerin Bedeutendes leistet und ihre schöne Stimme die grossartigen Räume unseres Domes vollkommen auszufüllen im Stande ist.

* **Wien.** Der bisherige Director des Vereins zur Beförderung echter Kirchenmusik, J. F. Kloss, Begründer der ersten Organistenschule in Wien, Verfasser der in den meisten Volks- und Gesangsschulen eingeführten »Singlehre für Volksschulen«, Kirchenmusiklehrer und Messencomponist, ist bei der am 8. October abgehaltenen General-Versammlung der Vereinsmitglieder von der Direction des Vereins zurückgetreten. Erhebliche Veränderungen der Statuten des von ihm durch eine lange Reihe von Jahren energisch und reformatorisch geleiteten Vereins, bei welchem Kloss an die Stelle des concertmässigen Tentums des einfachen Volksgesang mit deutschem Texte setzen wollte, ohne hiebei die Unterstützung des Clerus zu finden, sollen ihn zu diesem eigenmächtigen bedauerten Rücktritte bewogen haben.

Verzeichniss der von Januar bis Ende September d. J. erschienenen Schriften über Musik.

(Schluss.)

Paul, Osc., Handlexikon der Tonkunst. 5. Lieg. (3. Bd. S. 44—840.) Leipzig, Weissbach. gr. 8°. 48 Ngr.

Pohl, C. F., Denkschrift aus Anlass des hundertjährigen Bestehens der Tonkünstler-Societät im Jahre 1862 reorganisirt als »Haydn-, Witwen- und Waisen-Versorgungs-Verein der Tonkünstler in Wien. Auf Grundlage der Societäts-Acten bearbeitet. Wien, Gerold's Sohn in Comm. gr. 8°. 1877. 5. ½ Thlr.

—— Die Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates und ihr Conservatorium. Auf Grundlage der Gesellschafts-Acten bearbeitet. Wien, Braumüller. gr. 8°. VIII, 498 S. 4½ Thlr.

Reissmann, Aug., Lehrbuch der musikalischen Komposition. 3. Bd. Die Instrumentationslehre. Berlin, Guttentag. gr. 8°. IX, 432 und 78 lith. S. 3 Thlr.

Rieferth, J. Th., Kurze und leichtfassliche Musik-Lehre für angehende und wirkliche Kleriker. Nebst erklärenden Notenbeispielen und den Römischen, Mediceischen und Solesmenser liturgischen Gesangsweisen. Münster, Aschendorff. 8°. VI, 98 S. ½ Thlr.

Riggenbach, Chr. Joh., Der Kirchengesang in Basel seit der Reformation. Mit neuen Aufschlüssen über die Aufsätze des französischen Psalmengesangs. Basel 1870, Georg. gr. 8°. 496 S. 4 Thlr.

Sammlung gemeinverständlicher wissenschaftlicher Vorträge. Berlin, Lüderitz. gr. 8°.

Heft 447. Ludwig van Beethoven. Zur hundertjährigen Geburtstagsfeier. Vortrag, gehalten im wissenschaftlichen Verein zu Berlin am 7. Jan. 1871 von *Emil Naumann*. 48 S. ⅓ Thlr.

Heft 496. Stimm- und Sprechbildung. Von Prof. *G. Herm. Meyer*. 88 S. ⅓ Thlr.

Scharfstein, neuer, der Künste und Handwerke. Weimar 1879, B. F. Voigt.

Bd. 89. Lehrbuch des Pianofortebaues in seiner Geschichte, Theorie und Technik oder Bau und Zusammensetzung der Flügel, Pianinos und tafelförmigen Pianofortes, nebst einer Darstellung der hierauf bezüglichen Lehren der Physik und einem kurzen Abriss der Entwickelungsgeschichte des Pianofortes. Für angehende Pianofortebauer und Musiker bearbeitet von *Jul. Blüthner* und *Heinr. Gretschel*. Mit einem Atlas (in gr. 4°) enth. 17 Foliotaf. 8°. VIII, 448 S. 2½ Thlr.

Schindler, Ant., Biographie von Ludwig van Beethoven. 4. u. 5. Theil. 4. wohlfeile Ausgabe. Münster, Aschendorff. 8°. 1½ Thlr.

Schlecht, Raym., Geschichte der Kirchenmusik. Zugleich Grundlage zur vorurtheilslosen Beantwortung der Frage: »Was ist echte Kirchenmusik.« Regensburg, A. Coppenrath. gr. 8°. VIII, 589 S. 2½ Thlr.

1. Thl. Abriss der Musikgeschichte. II. Thl. Reform der Kirchenmusik. 88 Musik-Beilagen S. 219—539.

Schmahl, H., Der Umbau, die Renovation und Vergrösserung der Orgel in der Kirche zu Billwarder an der Bille, im Jahre 1878 durch Ch. H. Wolfsteller aus Hamburg. Als Beispiel, wie eine solche Renovirung etc. aller Orgeln zweckmässig zu beschaffen. Hamburg 1878. Grüning in Comm. gr. 8°. 48 S. 8 Ngr.

Schubert, F. L., ABC der Tonkunst oder des Wissenswürdigste für Musiker und Freunde der Tonkunst. Einfach dargestellt. 3. Aufl. Leipzig, Merseburger. gr. 16°. 448 S. 9 Ngr.

—— Das Pianoforte und seine Behandlung. Ein Taschenbuch für Clavierlehrer und Clavierspieler. 2. Aufl. Ebd. gr. 16°. IV, 448 S. 9 Ngr.

Stade, F., Vom Musikalisch-Schönen. Mit Bezug auf Dr. Ed. Hanslick's gleichnamige Schrift. Leipzig, Kahnt. 8°. 84 S. ½ Thlr.

Thayer, Alexander Wheelock, Ludwig van Beethoven's Leben. Nach dem Original-Manuscript deutsch bearbeitet [von Dr. *H. Deiters*]. 2. Band. Berlin 1878, W. Weber. gr. 8°. VIII, 448 S. 2 Thlr.

(3. Buch. Beethoven's erste Wiener Zeit. 1792—1800. Paris. 4. Buch. Beethoven auf der Höhe seines Schaffens. I. Bis zur Wiederholung des Fidelio. 1800—1808.)

Ueber das Dirigiren katholischer Kirchenmusik nebst Bemerkungen über den Gesangsunterricht etc. 2. Vereinsgabe des allgemeinen Cäcilien-Vereins f. d. J. 1878. Regensburg, Pustet. Lex.-8°. 98 S. 44 Ngr.

Vasconcellos, Joaquim de, Os Musicos Portuguezes. Biographia-Bibliographia. 2 Voll. 8°. Porto 1870. (Berlin, Asher & Co.) 3 Thlr. broch.

Verzeichniss sämmtlicher im Jahre 1878 in Deutschland und in den angrenzenden Ländern erschienenen Musikalien, auch musikal. Schriften, Abbildungen und plastischen Darstellungen mit Anzeige der Verleger und Preise. 14. systematischer Ordnung. 4. Jahrg. oder 2. Reihe 2. Jahrg. Bearbeitet von *Franz Just*. Leipzig, Fr. Hofmeister. gr. 8°. III, 478 S. 28 Ngr., Schreibpapier 4 Thlr. 4 Ngr.

Wagner, Franz, Beethoven's Leben und Werke. Mit Portrait und Facsimile (in Holzschn.). Leipzig 1878, Leuckart. gr. 8°. 48 S. ½ Thlr.

Wagner, Rich., Beethoven. Leipzig 1870, Fritzsch. gr. 8°. IV, 78 S. ½ Thlr.

—— Ueber die Aufführung des Bühnenfestspieles Der Ring des Nibelungen. Eine Mittheilung und Aufforderung an die Freunde seiner Kunst. Ebds. gr. 8°. 49 S. ½ Thlr.

—— Ueber die Bestimmung der Oper. Ein akademischer Vortrag. 4. 8. Aufl. Ebds. gr. 8°. 44 S. ½ Thlr.

—— und Jacob Offenbach. Ein Wort im Harnisch von einem Freunde der Tonkunst. Altona 1871, Verlagsbureau (A. Prinz). gr. 8°. 48 S. ½ Thlr.

Weber's (J. J.) illustrirte Katechismen.

Nr. 4. Katechismus der Musik von *J. C. Lobe*. 48. Aufl. VIII, 444 S. ½ Thlr.

Nr. 42. Katechismus der Gesangskunst von *Ferd. Sieber*. 8. vermehrte u. verb. Aufl. XVI, 478 S. ½ Thlr.

Nr. 58. Katechismus der Compositionslehre von *J. C. Lobe*. 9. verb. Aufl. X, 494 S. ½ Thlr. 8°. Leipzig, Weber.

Widmann, Benedict, Katechismus der allgemeinen Musiklehre. Leipzig, Merseburger. gr. 16°. 498 S. ½ Thlr.

Wohlfahrt, Heinr., Theoretisch-praktische Modulations-Schule. Die Accordlage in den verschiedenen Stellungen, Uebergängen und Ausweichungen nach leichter Methode zum Selbstunterricht für Musikschüler dargestellt. 5. Aufl. Leipzig, Breitkopf & Härtel. gr. 8°. VI, 74 S. ½ Thlr.

—— Wegweiser zum Componiren für Musik-Dilettanten, welche sich in kurzer Zeit und ohne Hülfe eines Lehrers befähigen wollen, Melodien zu bilden und mit passender Begleitung zu versehen, überhaupt leichtere Arten von Musikstücken zu componiren. 2. Aufl. Ebds. gr. 8°. VI, 98 S. ½ Thlr.

Wolf, Dr. Osk., Sprache und Ohr. Akustisch-physiolog. und pathologische Studien. Mit in den Text eingedruckten Holzschnitten und einer farbigen Tafel. Braunschweig, Vieweg & Sohn. gr. 8°. VI, 258 S. 2 Thlr.

Wurzbach, Alfred von, Zeitgenossen. Biographische Skizzen. Heft V. *Gioach. Rossini*. Mit Portrait. Heft X. *Richard Wagner*. Mit Portrait. Wien, Pest, Leipzig, A. Hartleben's Verlag. 1874. 4°. 96 u. 94 S. à ½ Thlr.

Zöllner, Dr. Reinh., Das deutsche Kirchenlied in der Oberlausitz. (Separatabdruck aus dem Neuen Lausitzischen Magazin.) Dresden, H. Burdach. 1874. gr. 8°. 448 S. 24 Ngr. [Auch von musikalischem Werthe.]

Briefe und Zusendungen an den Redacteur sind von jetzt ab Carlstrasse 5

zu adressiren. **Nr.**

Digitized by Google

ANZEIGER.

[468] Im Verlag von **E. W. Fritzsch** in Leipzig erschien soeben:

Musikalien-Nova Nr. 1.

Cornelius (P.), Weihnachtslieder. Ein Cyklus für eine Singstimme mit Pianoforte, Op. 8. 25 Ngr.
Holstein (F. v.), Sonate in C moll für Pianoforte, Op. 28. 1 Thlr.
Kurbalidé (G. R.), Fünf Clavierstücke. 20 Ngr.
Söder (C.), Zwei Clavierstücke zu vier Händen. Nr. 1. 20 Ngr., Nr. 2. 15 Ngr.
Svendsen (Joh. S.), Concert in D dur für Violoncell und Orchester, Op. 7. Principalstimme 1 Thlr. Orchesterstimmen 2 Thlr. Clavierauszug 25 Ngr.
Thieriot (Ferd.), Durch die Puszta. Reisebild für Pianoforte zu vier Händen, Op. 28 22½ Ngr.
Wittgenstein (C. R.), Sonatine in C dur für Pianoforte zu vier Händen, Op. 8 20 Ngr.

[464] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

M. BERGSON.

Concert symphonique

pour le Piano

avec Accompagnement d'Orchestre.

Op. 62.

Arrangement pour Piano seul par l'Auteur.

Pr. 1 Thlr. 25 Ngr.

Partitur und Stimmen sind in Abschrift zu beziehen.

Von demselben Componisten erschienen ferner:

Op. 45. **Marche des Vivandières.** Caprice de Genre pour le Piano. 15 Ngr.
Op. 54. **Le Tsiganaque.** Danse havanaise pour le Piano. 15 Ngr.
Op. 60. **Les Caractéristiques.** Etudes de Style et de Perfectionnement pour le Piano. (Approuvées par le Conservatoire Impérial de Paris. Adoptées par les Conservatoires de Berlin et Genève.) — Cah. 1. La Naive. La Foldtre. La Passionée. La Sensitive. 1 Thlr. — Cah. 2. L'Impétueuse. La Sérieuse. Pour la main gauche seule. 15 Ngr.
Op. 64. **Jadis et Aujourd'hui.** Deux Morceaux caractéristiques pour le Piano. (Jadis. Menuet. Aujourdhui; Méditation.) 20 Ngr.

Im Verlage von **E. W. Fritzsch** in Leipzig erschien soeben:

[465] **Band I**

der

Gesammelten Schriften und Dichtungen

von

Richard Wagner

mit folgendem Inhalte:

Einleitung. — Autobiographische Skizze (bis 1842). — Das Liebesverbot. Bericht über eine erste Opernaufführung. — Rienzi, der letzte der Tribunen. — Ein deutscher Musiker in Paris. Novellen und Aufsätze. 1) Eine Pilgerfahrt zu Beethoven. 2) Ein Ende in Paris. 3) Ein glücklicher Abend. 4) Ueber deutsches Musikwesen. 5) Der Virtuos und der Künstler. 6) Der Künstler und die Oeffentlichkeit. 7) Komtet's „Stabat mater". — Ueber die Ouverture. — Der „Freischütz" in Paris. 1) „Der Freischütz". An das Pariser Publicum. 2) „Le Freischütz". Bericht nach Deutschland. — Bericht über eine neue Pariser Oper. (La Reine de Chypre, von Halévy.) — Der fliegende Holländer.

Gr. 8. Preis 1 Thlr. 15 Ngr.

Bestellungen auf diesen einzelnen Band sowohl, als auch auf die bis Juli 1870 vollständig in 9 Bänden zur Versendung gelangende Gesammtausgabe können durch jede Buch-, Kunst- und Musikalienhandlung ausgeführt werden.

[466] **Neue Musikalien**

im Verlage von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

***Bach, Joh. Seb.,* Sechs Sonaten** für Violoncell. Für Pianoforte bearbeitet von Joachim Raff. Nr. 4 in Es dur 25 Ngr. Nr. 5 in C moll 22½ Ngr. Nr. 6 in D dur 22½ Ngr 2 10

—— **Die Kunst der Fuge.** Für die Orgel übertragen und zu Studienzwecken mit genauer Bezeichnung des Vortrages, sowie der Manual- und Pedal-Applicatur versehen von G. A. Thomas. Heft 4 bis 6 . . . . . à — 22½

***Barth, Rud.,* Op. 3. Vier Märsche** für Pianoforte zu vier Händen . . . . . 1 —

***Beethoven, L. van,* Op. 33. Sieben Bagatellen** für das Pianoforte. Für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet von Rud. Barth . . . . . 1 —

—— Op. 49. **Zwei leichte Sonaten** für das Pianoforte. Als Trios für Pianoforte, Violine und Violoncell bearbeitet von Rud. Barth. Nr. 1 in G moll, Nr. 2 in G dur . . . . . à 1 —

—— **Dieselben.** Für Pianoforte und Violoncell bearbeitet von Rud. Barth. Nr. 1 in G moll, Nr. 2 in G dur . . . . . à — 22½

—— **Zwei Sonatinen** für das Pianoforte. Für Pianoforte und Violine bearbeitet von Rud. Barth . — 20

—— **Dieselben.** Für Pianoforte und Violoncell bearbeitet von Rud. Barth . . . . . — 20

***Bödecker, Louis,* Op. 5. Vier Lieder** von Chr. Kirchhoff für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte . . . . . — 15

***Haydn, Joseph,* Nen nobis Domine.** Offertorium für vierstimmigen Chor mit Begleitung von Orgel oder Pianoforte. Partitur . . . . . — 15

—— —— Chorstimmen: Sopran, Alt, Tenor, Bass à — 1½

—— **Ouverture für Orchester.** Revidirt von Franz Wüllner. Partitur . . . . . — 15

—— —— Stimmen . . . . . 1 —

—— —— Vierhändiger Clavierauszug von Bernh. Scholz . . . . . — 15

***Jaell, Alfred,* Op. 139. Ave Maria** u. **Winzerchor** aus der unvollendeten Oper Loreley von Felix Mendelssohn-Bartholdy. Für Pianoforte übertragen . . . . . — 20

***Jaell-Trautmann, M.,* Deux Méditations** pour le Piano . . . . . 1 —

***Köhler, Louis,* Op. 196. Etuden** f. Clavierschüler 1 10

—— Op. 197. **Variationen** f. den Clavierunterricht über ein Thema aus Mozart's Don Juan . . — 12½

***Raff, Joachim,* Op. 149. Deux Elegies** p. le Piano — 20

—— Op. 150. **Chaconne** p. deux Pianos. Arrangement pour Piano à 4 mains par l'Auteur . . 1 20

—— Op. 151. **Allegro agitato** pour le Piano . . — 20

—— Op. 152. **Deux Romances** pour le Piano . . 1 —

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Caristrasse 8.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Sgr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 25. October 1871. **Nr. 43.** VI. Jahrgang.

Inhalt: Ein musikalischer Ausflug nach Norddeutschland (Fortsetzung). — Briefe von Kirnberger an Forkel (Schluss: Brief X und XI). — Anzeigen und Beurtheilungen (Compositionen von Julius Zellner [Op. 2, 3 und 4]). — Rückschau. Uebersicht der im Jahre 1870 in Frankreich erschienenen Musikalien, musikalischen Schriften und neugegründeten musikalischen Zeitungen. I. Musikalien und musikalische Zeitschriften. — Berichte, Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Ein musikalischer Ausflug nach Norddeutschland

von Dr. **W. Spark**

aus der englischen musikalischen Zeitschrift: »The Choir« übersetzt und mit Anmerkungen versehen von X.

(Fortsetzung.)

Am nächsten Abend hatte ich das Vergnügen, einige wenige köstlichen Stunden im Hause meines Freundes zu geniessen und konnte ich hier Gelegenheit nehmen zu sehen und zu hören, was deutsche Dilettanten erreichen können, und mit welchem Eifer sie der Ausführung und Pflege der Musik in ihrer höchsten und genussreichsten Form obliegen. Die Familie versammelte sich in einem grossen Zimmer, welches von allen Teppichen entblösst war, damit die Töne der Musik mit um so grösserem Vortheile gehört werden möchten. Da unser Wirth ein fertiger Geiger war und jedes Glied seiner Familie irgend ein Streichinstrument spielte, so fanden sich hier alle Bedingungen zur Ausführung einer ganz auszezeichneten Kammermusik vor. Zuerst wurde eine classische Ouvertüre vorgetragen, die als Duo für Pianoforte und Streichinstrument arrangirt war; dann ein Violinsolo, eine jener bezaubernden altitalienischen Romanzen, die jüngst in Leipzig neu erschienen sind; dann eins der Beethoven'schen Trios für Pianoforte, Violine und Violoncello; sodann auch etwas Gesangsmusik und zum Schluss wiederum eine ebenso arrangirte Ouvertüre wie die erstgenannte. Selten habe ich, selbst unter Musikern von Profession bessere, besser ausgeführte und vollkommen genossene Musik gehört. Beim Abschiede begleitete mich mein Freund bis zu seiner Gartenthüre am untersten Ende des Gartens, wo mich hart an derselben ein Dampfboot aufnahm, auf dem ich das Alsterbassin hinauter bald zu meinem Hotel gelangte, während ich im Verlaufe der kurzen Fahrt über den glücklichen soeben verlebten Abend nachdachte, überlegend, wann wohl der Zauber der Musik ebenso sehr von englischen Familien wird geschätzt werden, wie es in deutschen geschieht.

Am folgenden Tage wohnte ich dem alljährlich stattfindenden gemeinschaftlichen Mittagessen der Schiffseigenthümer von Hamburg, Holl und Grimsby bei. Nach dem dritten Gange wurden zwischen den einzelnen noch folgenden Gängen Toaste ausgebracht und bezügliche Reden gehalten. Die begünstigsten unter ihnen wurden musikalisch beantwortet und zwar in einer Weise, die unserem »*Hip, hip, hurrah!*« und »*For he 's a jolly good fellow*« bei Weitem vorzuziehen ist. Alle Gäste sangen in vollkommen richtigem Takte und Tone. Wie ich vernahm, gehörten die meisten von ihnen verschiedentlichen kirchlichen oder anderen Singgesellschaften an.

Noch am selben Abende fuhr ich mit dem Courierzuge nach Berlin, wo ich am Sonnabendmorgen ungefähr um 5 Uhr ankam. Hier galt mein erster Besuch dem erfahrenen Wieprecht, dem Generaldirector sämmtlicher preussischen Militärkapellen*). In seinem Studirzimmer, einem wahrhaften Ideal von Sauberkeit und Ordnung, befand sich ein grosser hoher Schrank, der vom Boden bis zur Decke reichte und die Partituren der verschiedenen von Wieprecht selbst arrangirten Compositionen enthielt, die von jedem Regimente in der preussischen Armee gespielt werden.

Zufolge seiner Einladung wohnte ich einem Concerte von drei der besten Infanterie-Musikkapellen in Berlin bei, von denen eine jede gegen 50 oder 60 Mitglieder zählte. Wie bei dem Militär-Concerte in Hamburg spielten sie mit durchbohrendem (*thrilling*) Effecte ein Programm von ca. 20 Musikstücken ab, theils einzeln, theils vereinigt. In der Musik für alle drei Kapellen zusammen kam nicht jene in England bei ähnlichen Concerten so gewöhnliche blosse Wiederholung der einzelnen Theile vor, sondern sie war so arrangirt, dass speciell jede einzelne Kapelle wechselsweise ihren Theil spielte, während die anderen blos begleiteten. Das ganze Concert schloss mit einem Militär-Musikstück, betitelt: »Die Schlacht von Leipzig«, in welchem in gewissen Zwischenräumen Kanonenschüsse mit unfehlbarer Sicherheit gerade auf den Beginn des Taktes gelöst wurden. Das gefiel mir weniger**) als irgend ein anderes Stück, aber es schien die übrige Zuhörerschaft zum höchsten Gipfel der Begeisterung zu entflammen.

Am folgenden Morgen, Sonntag, machte ich, wie ich mir schon lange vorgenommen, einen Besuch beim Professor Haupt, der in dem Rufe steht, der grösste Organist in Deutschland zu sein. Als ich die Parochial-Kirche, an welcher er als Organist angestellt ist, betrat, hatte der Gottesdienst eben begonnen und sang die versammelte Gemeinde, von einer schönen Orgel begleitet den Lieblingschoral »Nun danket Alle Gott«. Unsere geschwinden Organisten, die ihre Gesänge mit Eilzugsgeschwindigkeit herunterjagen, würden über das langsame und würdevolle Zeitmaass erstaunt sein, in welchem diese grossartige alte Melodie gesungen wurde. Die meisten ihrer Leser werden ohne Zweifel wissen, dass es die Praxis der Lutherischen Kirche durch ganz Preussen mit sich bringt, dass der Gemeindegesang im *Unisono* ausgeführt wird. Aber Alles ist geschehen, diese

*) *i. e.* des Garde-Corps, nicht der gesammten preussischen Armee. *D. Uebers.*

**) Das gesunde Urtheil des Verfassers ist: anerkennenswerth!

Digitized by Google

Art des Gesanges in der wirksamsten Weise zu betreiben — zuerst, eine wirklich grossartige Orgel, 50—80 klingende Stimmen enthaltend, mit vollem und durchdringendem Tone, befindet sich auf einer weiten*) Gallerie am Westende der Kirche, mit genügendem Raume rund herum, um den Pfeifen die vorzüglichste Gelegenheit zur Ansprache zu geben, zweitens sind die Leute mit Büchern versehen, in welchen ebensowohl die Worte als auch die Melodien**) des Chorales stehen und die überdies den ausserordentlichen Vortheil besitzen, dass jede Weise meist unverändert auf ein und dasselbe Lied gesungen wird. Drittens hängen schwarze Tafeln an den Wänden, auf denen in weisser Kreide die Nummern des Chorales stehen, so dass auch die später Kommenden sogleich wissen, welches Lied eben an der Reihe ist; viertens, befähigt die musikalische Bildung, welcher alle Deutsche in der einen oder der anderen Form schon auf der Schule theilhaftig werden, sie in richtigem Tone zu singen. Es herrscht noch die Gewohnheit, einige Uebergangsaccorde, ähnlich denen in Hesse's Choralbuch, zwischen den einzelnen Verszeilen zu spielen. Das Lied wird nicht vorgespielt, sondern durch ein kurzes extemporirtes Vorspiel eingeleitet, und der letzte Vers mit der vollen Kraft der Orgel begleitet, eine Kraft, welche in den meisten Fällen schon mehr als genügend würde, wenn die vielen Rohrwerke so wegblieben. Uebrigens muss ich hinzufügen, dass diese Choräle, gross und majestätisch wie sie sind, einzig und allein den musikalischen Theil des Gottesdienstes ausmachen: die Versikel, Bitten und Antworten unseres eigenen lieblichen Gottesdienstes finden wir hier nicht wieder. Es würde in der That eine Freude gewesen sein, wenn derselbe durch die süssen und feierlichen Töne von Tallis' Antworten oder durch irgend ein *«service»* oder *«anthem»* von einem unserer besseren Kirchenmusiker abgelöst worden wäre.***) Professor Haupt war sehr freundlich und nach der Predigt trafen wir eine Verabredung auf Dienstag Morgen, wo ich die Orgel ohne die Unterbrechung des Gottesdienstes hören könnte. Am Nachmittage besuchte ich, auf des Professors Anraten, die St. Marien-Kirche, ein schönes Gebäude, das eine der grössten*) Orgeln in Berlin besitzt, an welcher Herr Otto Dienel, ein tüchtiger Organist angestellt ist. Der Gottesdienst und die Orgel waren beide ähnlich dem, was ich am Vormittage gehört hatte; nur hatte die Orgel ein viel schöneres und reicher geschnitztes Gehäuse. Am Abend ging ich zu der erst jüngst gebauten St. Thomas-Kirche, welche in der Mitte eine ungeheure Kuppel trägt und durchweg sehr reich und verschwenderisch ausgeschmückt ist. Hier fand ich ein mächtiges neues Instrument von vier Manualen, gebaut von W. Sauer in Frankfurt a. O. Der Organist ist Herr Succo, ein vortrefflicher Componist für Orgel, dessen Freundlichkeit und Güte meine wärmste Anerkennung erfordert. Der Gottesdienst begann mit einer prachtvollen alten Choralmelodie in G-moll und war von demselben Charakter, wie ich bereits oben erwähnt habe. Nach dem Gottesdienste trug der Organist eine von ihm selbst componirte Toccata vor und enfaltete in anderen Stücken die verschiedenen Eigenschaften des Instrumentes, welches in den Labialstimmen nicht so schön wie die älteren Orgeln war, aber um vieles überlegener in den Rohrwerken und in den mechanischen Hülfsmitteln, wobei besonders der pneumatische Hebel hervorzuheben ist.**)

Ziemlich dieselben Bemerkungen sind auch auf die grosse Orgel von 4 Manualen mit einem Pedal von 45 Registern anwendbar, welche die Orgelbauer Buchholz und Sohn im Jahre 1853 für die ungeheure***) St. Petri-Kirche gebaut haben und on welcher Herr Heintz als Organist angestellt ist.

Montag Abend besuchte ich den berühmten Kroll'schen Garten, wo sich ein ausgezeichnetes Theater, welches hauptsächlich für Opernvorstellungen benutzt wird, eine Militär-Kapelle, überdies ein grosses Orchester von 50 Personen befinden. Hier bewegte sich die Elite von Berlin. †) Nach einigen Piècen der Militär-Kapelle wurde geklingelt, Alles strömte nach dem Theater, wo Mozart's «Figaro» ganz vortrefflich gegeben wurde. Besonders das Orchester zeichnete sich durch Sauberkeit und Feinheit in der Begleitung aus. Nach der Oper, welche um 6 Uhr begann und um 9 Uhr schloss, war Garten-Concert. Das Programm enthielt Weber's Jubel- und Freischütz-Ouvertüre, die sogenannte «Meditation» von Bach und Gounod, ein Operppotpourri und einige freundliche Walzer von Strauss. Das Orchester hatte zwei Harfen. Zu den aufmerksamsten Zuhörern gehörte eine Anzahl preussischer Officiere, herrliche Leute, von denen Manche, wie ich fürchte, seitdem die Wuth eines grausamen Krieges haben mit dem Leben büssen müssen.

---

*) Leider häufig genug eben nicht weit, sondern viel zu klein.

**) *in which are printed the melodies as well as the words of the chorales.* — Der Verfasser will es unbestimmt lassen, ob er die Noten der Melodieen oder blos die Angabe meint, nach welcher Melodie jedes Lied gesungen werden soll. Nun des Letztere ist der Fall in Berlin wenigstens giebt es keine Gesangbücher mit Melodieen-Noten, so wünschenswerth auch diese Einrichtung wäre.

***) Was Herr Dr. Spark hier über die Art und Weise des deutschen Gottesdienstes sagt, hat im Allgemeinen viel Richtiges. Keine andere Kirche als die evangelische in Deutschland hat einen solchen Schatz feierlicher und zugleich ruhrender Kirchenmelodieen, und in keiner anderen ist das Wesen des Chorales so selbstständig ausgebildet wie in dieser. Wenn jetzt eine Partei in der evangelischen Kirche aus pedantischer Vorliebe für eine noch zumal grösstentheils missverstandene Historie jene ganze Entwicklung des Chorales als solchen durch die Einführung des sogenannten rhythmischen (— das Wort enthält an sich schon ein Missverständniss des Wesens von «Rhythmus —) Chorgesanges zu negiren versucht, so beweist unseres Erachtens anderweitig ausgesprochene Bewunderung doch zur Genüge, dass gerade jene grossartige Einfachheit der Melodieen auf ihn den tiefsten Eindruck gemacht haben. Was allerdings die englischen, den deutschen Chorälen entsprechenden, zum Theil sogar ihnen nachgebildeten Psalms anbelangt, so weiss der Verfasser der Uebersetzung aus seiner langjährigen Thätigkeit als Organist an der Kapelle der englischen Gesandtschaft hier zu Berlin, dass sie den deutschen meistens bei Weitem nachstehen und dass nur wenige von ihnen wahrhaft schöne, erhabene und inhaltsvolle Melodieen enthalten (zu letzteren gehört z. B. die *Heinsday Hymne. Lo! He comes with clouds descending* von Madan). Wenn Herr Spark jedoch den Mangel an liturgischer Abwechslung im deutschen Gottesdienste bemerkt und gern einige *anthem's* oder *services* zwischen den Chorälen gehört hätte, an denen in der That die englische Kirche reich ist und von denen sie wirklich eine grosse Anzahl solcher von sehr freundlicher Art besitzt, so trifft er damit eine verwundbare Stelle in der liturgischen Form des Gottesdienstes, wie sie besonders in den Berliner protestantischen Kirchen üblich ist. An Simplicität, um nicht zu sagen Trockenheit, kann diese Form nur noch von der der Baptisten-Gemeinden übertroffen werden.

*) 44 klingende Stimmen und 3 Manuale. Die grösste ist die Orgel der Petrikirche, dann der St. Thomaskirche mit 58 Stimmen, dann die der Nicolaikirche mit ca. 50 und die der Gernisonkirche mit einigen 40 Stimmen.

**) Diese Orgel ist nach dem erst in neuerer Zeit allgemeiner und von Hrn. Sauer ausschliesslich und vortrefflich angewendeten, auch sehr viele Vorzüge bietenden Systeme der Kegellade gebaut. Die Disposition theilt Herr Dr. Spark selbst weiter unten mit.

***) *immense.* Der Verfasser sieht hier sehr rosig. Die Petri-Kirche ist eine sehr kleine gothische Kirche, die Orgel ist entschieden zu gross für dieselbe und kommt überdem wegen der äusserst ungünstigen Akustik absolut gar nicht zur Geltung, was um so mehr zu bedauern ist, als diese Orgel ein ganz vorzügliches Werk darstellt, das in anderem Raume ganz anders zur Geltung gelangen würde.

†) Die Elite! Besonders der weibliche Theil des Kroll'schen Publikums mag sich bei dem Engländer bedanken! Die Gesellschaft ist dort sehr gemischt.

(Fortsetzung folgt.)

Berichtigungen. In Nr. 42 Sp. 657 ist Zeile 8 nach »auf seiner Reise durch Norddeutschland« zu ergänzen »Anfang Juli 1870«; auf Sp. 660 gehört die Notiz unter den Abtheilungen: Hauptwerk und Oberwerk »Aufsätze Zinn«, »Aufsätze Messing« nur zur Trom-

Digitized by Google

pete (Nr. 48, resp. 48.), in der Abtheilung: Brust ist Nr. 8 zu lesen Trichter-Regal, unter Pedal ist zu lesen Pedal *C—d*.

Briefe von Kirnberger an Forkel.

(Mitgetheilt von **H. Bellermann.**)

(Schluss.)

X.

Werthester Freund,

Vergebens habe ich auf Deren Ankunft hierher gewartet, was mich aber am meisten befremdet, ist dieses, dass ich auch keine Nachricht durch ein paar Zeilen von Ihnen erfahre, wie Sie sich befinden.

Ich hatte Sie ersucht, mir die Ihnen überschickten Briefe wieder zurück zu schicken, aber ohnerachtet allen Versprechen nach noch nicht erhalten; ich bitte also recht sehr, dieselben mir baldigst zuzuschicken. Auch hatte ich Ihnen eine Abhandlung »Canones zu machen« vom sel. Stölzel zum einrücken in Dero theoretischen Schriften überschickt, wovon ich auch nicht Nachricht erhalten, ob es geschehen wird oder nicht. In letzterem Fall bitte ich mir die Stölzel'sche Abhandlung zurück, weil ich dieselbe nicht doppelt habe und diese Piece nicht gerne missen möchte. Mit der Stölzel'schen Schrift glaubte ich Ihnen einen Dienst zu erweisen, und wenn ich bemerkt hätte, dass dem also wäre, so hätte ich noch mehrerer dergl. Sachen zum einrücken zuschicken können.

Ich habe kürzlich wieder einen ganzen Vorrath von besonderer Musik erhalten, allein da es so unrichtig mit dem zurückschicken zugeht, so werde ich ganz schüchtern, mehrere Sachen aus den Händen zu geben.

Durch den in Göttingen gewesenen Herrn Fliess habe ich in einem an mich überschickten Brief einen Ducaten von Sie erhalten, um den Notenschreiber für die Graunischen Chöre zu befriedigen, welches sogleich geschehen ist, und mich deucht, dass ich Ihnen seine Quittung schon überschickt habe.

Warum Sie nicht mehr an mich schreiben, möchte ich gerne die Ursache wissen, da ich meines Wissens keine Gelegenheit gegeben habe, mir Dero fernere Freundschaft zu versagen. Inzwischen muss ich mir alles gefallen lassen, was nicht von mir abhängt; gut nur, wenn ich Ursache an solchen Veränderungen bin, und dies ist hier der Fall. Sind andere Ursachen Ihres Stillschweigens, so melden Sie es mir ja bald, damit ich nur ausser Sorgen bin wegen eines möglichen Todes, Krankheit oder Abwesenheit. Ich könnte Sie viel neues von unsern musikalischen Neuigkeiten melden, aber erst hoffe ich ein paar Zeilen von Sie zu erhalten, um zu sehen, dass Sie noch, mein Landsmann, leben und mir gut sind. Der hiesige Herr Forkel freuete sich auch auf Dero Ankunft hier, aber auch umsonst. Dero wahrer Freund

Berlin d. 24. Jun: 80. J. Phl. Kirnberger.

XI.

Werthester Freund,

das heute angefangene Jahr erinnert und verpflichtet mich an Sie zu schreiben, mit Versicherung, dass, wie ich die vergangenen Jahre ein wahrer Verehrer und Freund von Ihnen war, nicht unverändert in folgenden Jahren sein werde. Ich wünsche von Herzen, dass Sie dies Jahr gesund und vergnügt antreten mögen, wie auch die nachher folgenden, mit Wunsch mich in Dero Wohlgewogenheit zu behalten.

Ich kann nicht leugnen, dass mir Dero unterbrochener Briefwechsel etwas befremdet hat; allein ich bin gegen meine Freunde nicht vorellig misstrauisch, sondern suche allerhand Ursachen, um dieselben zu entschuldigen. Inzwischen wäre es mir doch lieb, wenn ich ein paar Zeilen von Ihnen erhielte, um daraus zu sehen, dass Dieselben noch immer mein wahrer Freund sind; denn dies weiss ich gewiss, dass ich nicht die geringste Gelegenheit zum Bruch unserer Freundschaft gegeben habe.

Berliner Neuigkeiten.

Madame Mara mit ihrem Manne, dem mechanten Buben sind vor einigen Monaten, und wie man sagt, ohne Urlaub von hier weggegangen und, wie Sie aus den Zeitungen werden ersehen haben, in Deutschland umhergezogen. Vielleicht aus Furcht für I. Maj. des Königs Ungnade sind sie nicht zur Oper hier zurück gekommen. Dieserwegen hat man aus Noth eine hier angekommene französische Sängerin, welche keine Note kennt, zu der Mara ihrer Rolle für diesen Carneval annehmen müssen, wofür sie 1000 Rthl. erhält. Mit grosser Mühe hat man ihr ihre Rolle auswendig lehren müssen, und wie man sagt, so soll es ganz erträglich sein, sie anzuhören, wozu ihre Stimme, die schön sein soll, beiträgt.

Es werden die beiden Opern von Graun *Armide* und *i fratelli nemici* gespielt und Reichardt sitzt beim Flügel und steckt die Hände in einen grossen Pelz-Muff, wie man sagt der Kälte wegen, allein dieserwegen sind die Meinungen getheilt. Es heisst Reichardt übersetzt das *Dictionnaire de Musique* von Rousseau mit Beifügung seiner eigenen Noten oder Anmerkungen, oder wie er es nennt Berichtigungen. Es ist zu vermuthen, dass es so gelingen wird wie Mizler's Uebersetzung des Fuxens *Gradus ad Parnassum*.

Hier hält sich jetzo ein Curländischer Baron Namens Grotthyss auf, desgleichen ist der Herr Doctor Fliess auch wieder hier. Beide sind grosse Verehrer von Ihnen. Der Baron sagte mir, dass Herr Forkel den sel. J. Seb. Bach so assistiniren und auch dessen Sachen fleissig spielen; um dieserwillen verehre ich Sie noch mehr, dass dieselben mit mir gleich denken.

Ich habe Ihnen eine Abhandlung vom *Canone* des sel. Stölzel zum einrücken in Dero Schriften überschickt; soll es nicht geschehen, so bitte ich sie wieder zurück zu schicken, damit ich dieselbe gelegentlich der musikalischen gelehrten Welt mittheilen kann, weil solche Sachen ohnedem ausser der Mode und in Vergessenheit kommen. Ich erwarte eine baldige Antwort von Ihnen und empfehle mich bestens in Dero fernerer Freundschaft

Berlin d. 1 Januar 1781. J. Phil. Kirnberger.

[Nachschrift.] Vor einigen Wochen ist mir des Voglers in Mannheim 7te und 8te Lieferung für den 15ten Christmonat 1779 [1779] und Januar 1780 zu Gesichte gekommen, in welcher er [mich] seiner Meinung nach über das von mir in Musik gesetzte Friedenslied von Claudius recht vorgenommen hat und darinnen meine Schwäche und seine Stärke gezeigt. Soviel ersehe ich daraus, dass er die allerersten Gründe der Composition nicht versteht, wie seine Anmerkung Seite 343, 24) anzeigt. Man sieht wohl, dass er noch immer der Meinung ist, dass ich der Verfasser der gegen ihn hier herausgekommenen Recension ist [bin], da es doch Herr Schulz war, der anjetzto in Diensten beim Prinzen Heinrich, Königs Herrn Bruder ist. Vogler lässt in seinen Schriften Jungens sprechen, um sich nicht selbst zu loben, der es aber alles zugleich selbst ist, wie ehedem Marpurg mit seinen dummen kritischen Briefen.

Die ganze Welt würde mir es verdenken, wenn ich mich mit so einem Hasenfuss in Streit einliesse, zumal ich kein Privilegium erbettelt habe, um meines nur allein zu singen, seins kann singen wer will.

Schreiben Sie mir doch, wo Ihre theoretische Schriften sämmtlich für Geld zu bekommen sind.

Digitized by Google

Anzeigen und Beurtheilungen.

Compositionen von Julius Zellner.

1) **Fünf Charakterstücke** für das Pianoforte, Op. 2. Pr. 20 Ngr. (17.) Fol. 45 S.
2) **Sechs Klavierstücke,** Op. 3. Pr. 20 Ngr. (18.) Fol. 45 S.
3) **Suite** (Präludium, Scherzo, Marsch, Romanze, Finale) für das Pianoforte, Op. 4. Pr. 1 Thlr. 2½ Ngr. (19.) Fol. 27 S.
4) **Trio** in H moll für Pianoforte, Violine und Violoncell, Op. 5. Pr. 3 Thlr. 10 Ngr. (72.) Part. Fol. 55 S.
5) **Fantasie** (über ein altdeutsches Volkslied) in Form von Variationen für Pianoforte, Op. 6. Pr. 25 Ngr. (73.)
6) **Sinfonie** (F-dur) für grosses Orchester, Op. 7. Preis der Partitur 6 Thlr. 22½ Ngr., der Orchesterstimmen 7 Thlr. 20 Ngr., des Arrangements für Pianoforte zu vier Händen 2 Thlr. 27½ Ngr. (148. 149. 150. 1874.) Part. Fol. 159 S. Kl.-Ausz. 67 S. Fol.

Sämmtliche Werke im Verlage von J. P. Gotthard in Wien.

S. B. Es liegt uns eine ziemliche Anzahl neuerer Compositionen von Wiener Componisten vor,*) die alle im oben genannten Verlage erschienen und im Ganzen ein erfreuliches Zeichen sind, dass einerseits das frische Streben der dortigen besseren Componisten trotz vieler Enttäuschungen und jener Entmuthigung, die aus traurigen Verhältnissen hervorgehen musste, noch nicht erloschen ist, ja vielmehr eben frischen Impuls zu erhalten scheint; dass aber andererseits, nach langer Stagnation der Wiener Verlagsverhältnisse, sich endlich auch jüngere Firmen in Wien bereit finden, dieses Streben zu unterstützen und dabei sich bemühen, dem österreichischen Musikverlage die alte Stellung zurück zu erobern, die er durch Unthätigkeit und Engherzigkeit verloren hatte. Freilich die goldenen Zeiten für die Kunst sind vorbei! —

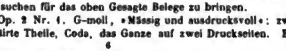
Unter jenen Wiener Componisten stellen wir Julius Zellner (wir bitten ihn nicht zu verwechseln mit L. A. Zellner, dem gegenwärtigen traurigen Alleinherrscher der musikalischen Fachkritik in Oesterreich und Factotum der Gesellschaft der Musikfreunde, dessen Joch sich selbst aufgeladen zu haben die Gesinnungslosigkeit der Wiener Kunstwelt verschuldet) in erste Linie, weil er nach Zahl und Gehalt der vorliegenden Werke die anderen weit übertrifft.

Die Zellner'sche Musik steht auf dem Boden gesunder Modernität und zwar genauer auf Schumann'schem Boden, sofern oder soweit dieser »gesunde« genannt werden darf. Die Kennzeichen dieser Schumann'schen Richtung sind bekanntlich: Polyphoner Stil auch in der Claviermusik, sinnige Melodik, harmonisch-modulatorischer Reichthum, poetischer Klang, Reichthum an Charakterverschiedenheiten, thematische Arbeit, neuere Clavierbehandlung, Lebendigkeit der Figuration mit Ausschluss aller blos virtuosischen Effekthascherei und nichtssagender Klimperei. Diese Eigenschaften bilden auch den Grundzug der Zellner'schen Claviermusik, von der wir zuerst sprechen. Wie es sich mit seinen Arbeiten im grösseren Stile der Kammer- und Orchestermusik verhält, werden wir später sehen.

Zellner hat sich so sehr in die Schumann'sche Richtung hineingearbeitet, dass dabei vielleicht ein Theil seiner Originalität und Individualität, wenn er solche besass, verloren ging; aber er bewegt sich innerhalb dieses Kreises doch frei und selbständig genug, um nicht als ein blosser Nachahmer bezeichnet werden zu dürfen. Dass wir tüchtige Kunstarbeit, selbst im Stile eines anderen vorzüglichen Tonsetzers der vermeintlichen und falschen Originalität vorziehen, die im Grunde nichts ist als Geschraubtheit, Ungezogenheit und Rohheit, daraus haben wir in d. Bl. nie ein Hehl gemacht und bekennen es ohne Scheu nochmals. Wir meinen es daher nicht als Vorwurf oder Tadel, wenn wir Zellner eine besondere Originalität nicht zusprechen; die Hauptsache ist und bleibt für uns, dass Kunstwerke kunstgemäss erfunden und gearbeitet sind; dass der Künstler sein Vermögen kennt und nichts auszuführen unternimmt was er nicht leisten kann; dass er den bewährten Grundgesetzen der Form, der Reinheit des Satzes u. s. w. treu bleibt; mit einem Worte, dass Schönheit sein Ideal und Streben ist.

Sehen wir die einzelnen Hefte und Stücke etwas näher an und suchen für das oben Gesagte Belege zu bringen.

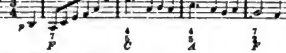
Op. 2 Nr. 1. G-moll, »Mässig und ausdrucksvoll«: zwei repetirte Theile, Coda, das Ganze auf zwei Druckseiten. Beginn mit der Harmonie $\overset{6}{8}$, Hauptmotiv:



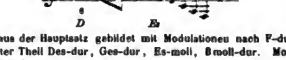
Aus diesem das ganze Stück logisch entwickelt; Modulation sehr mässig: B-dur, D-moll, chromatisch Es-dur, As-dur, Rückkehr nach G-moll. — Das Stück macht einen sinnig-behaglichen Eindruck.

Nr. 2. B-dur, »Lebhaft leicht«. Zweitheiliger Hauptsatz, zweitheiliger Mittelsatz in Es, Hauptsatz, das Ganze 3 Seiten. Motiv des Hauptsatzes:

Daneben ein Gegenmotiv:

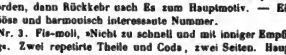


Hieraus der Hauptsatz gebildet mit Modulationen nach F-dur, zweiter Theil Des-dur, Ges-dur, Es-moll, B-moll-dur. Motiv des Mittelsatzes:



Modulationen nach B-dur; im zweiten Theile das Motiv im Bass mit chromatischen Modulationen und verminderten Septimen-Accorden, dann Rückkehr nach Es zum Hauptmotiv. — Eine graziöse und harmonisch interessante Nummer.

Nr. 3. Fis-moll, »Nicht zu schnell und mit inniger Empfindung«. Zwei repetirte Theile und Coda, zwei Seiten. Hauptmotiv:

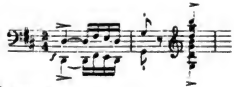


Modulationen nach A-dur, H-moll, Fis-moll; in der Coda wesentlich die Haupttonart und Fis-dur. Melancholische Klänge.

Nr. 4. D-dur, »Scherzi und mit Feuer«; ein kurzer erster repetirter Theil, dann ein längerer zweiter Theil mit consequenter Durchführung; das ganze auf drei Seiten. Hauptmotiv:

*) Die anderen sind: J. Rufinatscha und J. Brüll.

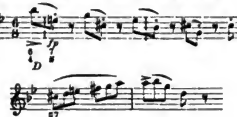
Digitized by Google



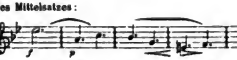
In der Fortsetzung:

Tüchtige thematische Arbeit besonders aus dem ersten Takte. Modulation reichhaltig. Ein energisches Stück voll interessanter Züge und mit wirksamem Abschlusse.

Nr. 5. G-moll, 4 Seiten, »Sehr schnell und leidenschaftlich«. Ein Hauptsatz, Mittelsatz mit zwei repetirten Theilen in B-dur, Hauptsatz mit Coda. Motiv des Hauptsatzes:



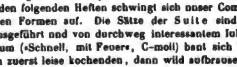
Motiv des Mittelsatzes:



Beide Hände in lebhaftester Bewegung; im Mittelsatze interessante Bassführung; Modulation ziemlich ausgreifend und mit überraschenden Wendungen, doch immer klar und logisch. Ein lebensprudelndes geistreiches Stück.

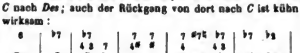
Die Stücke von Op. 3 haben Ueberschriften, wovon einige mehr, andere weniger passend erscheinen: Schwermuth; Auf leichten Schwingen; Canzonetta; Leichter Sinn; Still beglückt; Romanze. Anlage und Bau sind ähnlich den Stücken von Op. 2; Motive und deren Durchführung im Ganzen ebenso kernig und tüchtig. Nr. 2, 3 und 4 scheinen uns in jeder Beziehung die glücklichsten Nummern. Der Raumersparniss wegen erlassen wir uns näheres Eingehen und Analyse, empfehlen aber den Lesern und guten Clavierspielern das Heft aufs beste.

In den folgenden Heften schwingt sich unser Componist zu grösseren Formen auf. Die Sätze der Suite sind ziemlich breit ausgeführt und von durchweg interessantem Inhalt. Das Präludium (»Schnell, mit Feuer«, C-moll) bant sich über folgendem zuerst leise kochenden, dann wild aufbrausenden Motive auf:

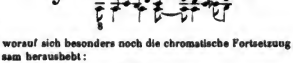


Fugenartig steht es zuerst in der Tonika, dann in der Dominante G-moll und wieder (im Basse) in der Tonika, wird dann freier durchgeführt, macht Nebenmotiven Platz, erscheint dann in Es-dur und As-dur in Engführungen und wird durch höchst energische Modulationen hindurchgeführt. (Seite 6, System 4, Takt 1 muss wohl die letzte Note ein 𝅗𝅥 haben.) Vor dem Schlusse bringt der Componist eine Cadenz an. — Im *Scherzo* (C-dur 3/4) führt Zellner ein leichtgeschürztes Motiv:

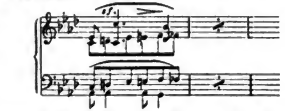
in freien Nachahmungen sehr hübsch durch. Es fehlt dabei nicht an selteneren Modulationen, wie beim Theilwechsel von *C* nach *Des*; auch der Rückgang von dort nach *C* ist kühn und wirksam:



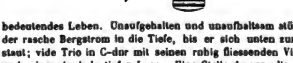
Es folgt ein Trio in As (»Etwas langsamer«) mit Sexten und Syncopen in der Begleitung des Motivs:



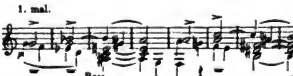
worauf sich besonders noch die chromatische Fortsetzung wirksam herausbebt:



Der Marsch (Es-dur 4/4) hat blasinstrumentalen Anstrich und hübsche Klangwechsel, wie z. B. der Eintritt von Fis-dur *piano* nach dem B-dur *forte*. Im Trio (As-dur) ist die zweistimmige Durchführung des Themamotivs wohl anzumerken; es zeigt sich hierbei, wie auch sonst häufig, die Freiheit des Componisten, mit der er seine Motive in den Intervallen umhiegt, damit sie seinen Zwecken sich fügen. — Die Romanze (G-moll 3/4) ist ein interessantes Spielstück, wobei der Spieler seinen Klangfarbenreichthum entfalten kann — wenn er solchen besitzt. Das Trio in G-dur scheint uns etwas zu grossen Raum einzunehmen, wodurch das ohnehin nicht sehr compacte Hauptthema etwas gedrückt wird. — Im »Schlusse endlich (C-moll 3/4, »Schnell mit Kraft«) entfaltet der Componist auf Grund eines ziemlich Schumann'sch gefärbten Motivs:

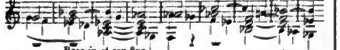


bedeutendes Leben. Unaufgehalten und unaufhaltsam stürzt so der rasche Bergstrom in die Tiefe, bis er sich unten zum See staut; vide Trio in C-dur mit seinen ruhig fliessenden Vierteln und seiner dunkeln tiefen Lage. Eine Stelle daraus, die zweimal verschieden vorkommt, mag hier stehen als Beispiel der Modulationsgewandtheit unseres Componisten (zweiter Theil des Trio):



Digitized by Google

2. mal.



Den Schluss des Stückes krönt eine prächtige *Stretta*.

(Fortsetzung folgt.)

Rückschau.

Uebersicht der im Jahre 1870 in Frankreich erschienenen Musikalien, musikalischen Schriften und neugegründeten musikalischen Zeitungen.

I.

Musikalien und musikalische Zeitschriften.

Eine Statistik zu verfassen, zu der man das ganze Material zusammentragen muss, ist eine trockene, mühsame und sehr undankbare Arbeit. Doch Nichts wirft ein grösseres Licht auf das Treiben eines Volkes und auf die inneren Verhältnisse und Institutionen seines Landes, als eine solche statistische Zusammenstellung. — Zahlen besitzen ohne Zweifel das grösste Ueberredungstalent. —

Das Jahr 1870 bietet besondere Eigenheiten. Wir haben dasselbe in zwei ungleiche Theile getheilt und zwar vom 1. Januar bis Ende Juli und vom 1. August bis Ende December. Die Folge wird zeigen warum.

Vom 1. Januar bis 31. Juli sind erschienen: 2338 Compositionen (einige Sammelwerke nicht inbegriffen) und zwar:

a. 516 Romanzen, Lieder (Chansons), Melodien für Gesang mit Begleitung, darunter einige 20 Duos,
b. 485 Tänze für Piano (zwei- und vierhändig),
c. 360 Phantasien, Lieder ohne Worte u. s. w. für Piano (zwei- und vierhändig),
d. 244 Tänze und Märsche für Orchester,
e. 236 komische Lieder,
f. 182 Tänze und Märsche für Harmonie und Militärmusik,
g. 46 Nummern für Kirchenmusik (Gesang), worunter 4 Messen für Männerchöre,
h. 38 Nummern für Orgel oder Harmonium,
i. 55 Nummern für Violine (33) und Cello (22),
k. 51 Nummern für Cornet à pistons (28), Flöte (16), Oboe (3), Horn (3) und Clarinette (1),
l. 19 Duos für Piano und Violine oder Cello,
m. 19 Instrumentalmethoden,
n. 29 Männerchöre,
o. 11 Vocalisen u. s. w.

Ferner: eine Symphonie militaire von *Th. Gouvy* (Richault); ein Streichquartett von *T. Lavaine* (P. & A. Girod. 20 Frcs.); eine Sonate für Piano und Cello von *G. Sandré* (Richault, 15 Frcs.); eine Sonate für Piano und Violine von *Carlini* (G. Hartmann. 15 Frcs.); ein Concert für Piano von *C. Merz* (A. Cotelle); eine Kindersymphonie: La Promenade du boeuf gras von *A. Blanc*, für 2 Violinen, Alto, Cello und 9 Kinderinstrumente (Lemoine); eine Sonate für Piano von *Magnus* (d'Aubel); eine Sonate für Piano von *Haemel de Cronenthal* (Gerard & Co.); eine Sonate für Piano von *A. Méreaux* (Heugel & Co. 9 Frcs.) und endlich eine Sonate für Piano von *Abbé Papell* (Verleger unbekannt). — Keine einzige grosse französische Oper hat im Jahre 1870 das Tageslicht erblickt, aber um so reicher ist die Literatur an einaktigen Operetten und Saynetten (Operetlchen?) geworden. — In den ersten sieben Monaten sind von ersteren 29 und von letzteren 8 erschienen. Hier folgen Titel nebst Autorennamen und Verleger.

Operetten:

1. Te t'as voulu, Text von Emil Abraham und J. Prevel, Musik von *Samuel David* (Paris, L. Bathiot).
2. Chilperic, Text und Musik von *Hervé* (Paris, Heu).
3. Le Rajah de Mysore, Text von A. Duru und H. Chivot, Musik von *C. Lecocq* (L. Bathiot).
4. La Docteur Purgandi, Text von A. Duru und H. Chivot, Musik von *V. Robillard* (Paris, E. Gerard).
5. Les deux Tureune, Text von Fr. Tourte, Musik von *L. Bordese* (Paris, Schoenenberger).
6. La Princesse du Trebizonde, Text von Nuiter und Trefeu, Musik von *Offenbach* (Brandus & Dufour).
7. Le bien d'autrui, Text von A. Lemonnier und F. Oswald, Musik von *Samuel David* (Bathiot).
8. La nuit du 13. Octobre, Text von Leterrier und A. Vanloo, Musik von *G. Jacobi*.
9. L'étudiant de Heidelberg, Text von H. Bedeau, Musik von *P. Henrion* (Ph. Peuchot).
10. Ce bon roi Dagobert, Text von Marquet und Dolbes, Musik von *G. Douay*.
11. La Tarentule, Text von E. Hugot, Musik von *Letang* (Ph. Peuchot).
12. La revanche de Candaule, Text von H. Thierry und P. Avenel, Musik von *J. J. Debillemont* (Paris, J. Martin).
13. Les Brigands, Text von H. Meilhac und L. Halévy, Musik von *Offenbach* (Colombier).
14. Les Turcs (3 Acte), Text von H. Cremieux und A. Jaime fils, Musik von *Hervé* (Paris, Heugel).
15. Les souhaits ridicules, Text von H. Lemonnier, Musik von *E. Clamens* (Paris, Royal).
16. La veilleuse ou les nuits de Mitady, Text von Gustav Lemoine, Musik von *Léon Pugni* (Heugel).
17. La Romance de la rose, Text von Trefeu und Prevel, Musik von *J. Offenbach* (Brandus & Dufour).
18. Le Souper d'Ariequin, Text von J. Perrin, Musik von *F. Barbier*.
19. Une soeur de Mignon, Text von Armand Livrat, Musik von *C. F. Domergue* (Paris, E. Chatot).
20. L'Oncle Pomard, Text von H. Lefebure und A. Koll, Musik von *V. Robillard* (E. Chatot).
21. La Tigresse du Bengale, Text von Edm. Thomas, Musik von *L. Goudezone* (Paris, L. Vieillot).
22. Chicard et Bebé, Text und Musik von *C. Bourgueut*.
23. La Cruche cassée, Text von H. Lucas und Emil Abrahsm, Musik von *E. Pessaro* (Paris, Leduc).
24. Les deux billets, Text von Florian, Musik von *F. Poise* (Escudier).
25. Le beau Dunois, Text von H. Chivot und A. Duru, Musik von *C. Lecocq* (E. Heu).
26. Le Mariage au cliché, Text von E. Didier und E. Roger, Musik von *A. Mulet* (Paris, E. & A. Girod).
27. Vinciguerra. Text von Eug. Hugot und Paul Renard, Musik von *Bottesini* (E. Heu).
28. L'Acteur omnibus, Text von J. Perrin und J. Pacra, Musik von *F. Barbier*.
29. Un Télégramme, Text von G. Marot und G. Bugnet, Musik von *V. Robillard* (Ph. Peuchot).

Saynetten:

30. Don Ferocio, Text von Biondelet und Beumaine, Musik von *F. Barbier* (Ph. Peuchot).
31. Fermé le dimanche, Text von Chol de Clercy, Musik von *F. Barbier* (Ph. Peuchot).
32. Un procès en séparation, Text von H. Bedeau, Musik von *F. Barbier* (Ph. Peuchot).
33. Le Talisman du père François, Text von Emil Durafour, Musik von *J. Vandenesse* (Ph. Peuchot).
34. A deux de Jeu, Text von Jules Derieu, Musik von *J. Vandenesse* (Legouix).
35. L'ordonnance du Commeudant, Text von J. Derieu, Musik von *C. Hubans* (Legouix).
36. Brididi chez les Sauvages, Text von H. Corbière und Landrol, Musik von *L. Benza* (Paris, Cartereau).
37. Une suédoise de troupier, Text von Léon Queutin, Musik von *V. Robillard* (Peuchot).

Sämmtliche Operetten und Saynetten sind im Clavierauszuge mit Text und in Paris erschienen.

Komische und Grosse Opern von Ausländern, wie s'Ombres von Flotow, »Les Brigands« von Verdi u. s. w., die in Paris im vergangenen Jahre veriegt worden sind, haben wir mit Absicht übersehen.

(Fortsetzung folgt.)

Digitized by Google

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **Augsburg.** kritisiren ist leichter als besser machen. Man erinnert sich noch sehr gut, dass der als Musikliterat bekannte Herr Porges — nebenbei gesagt ein ganz brennender Wagnerianer — seinerzeit die Directionsweise des Herrn General-Musikdirectors Franz Lachner arg scharfste kritisirte. Das war nun ebenso leicht als anmassend und ungerecht. Hat es aber Herr Porges als Dirigent besser gemacht als Herr Franz Lachner, der erfahrene Meister der Ton- und Dirigirkunst? Man weiss, dass Herr Porges in München (wo er zu Anfang l. J. auf eigene allerhöchste Anordnung hin zum Kapellmeister ernannt worden war) die Opern »Robert der Teufel« und »Lohengrin« dirigirte. Man hat gelesen, dass er seiner Aufgabe als Dirigent eines grossen Orchesters nicht im mindesten gewachsen, offentlich den Rath erhielt, vorerst an einem Provinzial-Theater die Dirigir-Kunst praktisch zu erlernen. Diesem Rathe folgte auch Herr Porges und praktizirte am hiesigen Stadt-Theater als Kapellmeister. Von Seite des Theater-Directors wurde dem unerfahrenen Dirigenten jede Nachsicht gewährt. Nach dem Erfahrungs-Satze jeder Anfang ist schwer trug man sich mit der Hoffnung, Herr Porges werde nach und nach seiner Aufgabe gerecht werden und in Augsburg das erlernen, was ihm in seiner früheren Stellung an Kenntnissen und Fertigkeit fehlte. Man hat sich sehr getäuscht. Nach vierwöchentlicher Funktionsdauer musste Herr Porges wieder entlassen werden, weil seine Leistungen den Anforderungen nicht entsprachen und weil das einstimmige Urtheil der Sachverständigen in dem ganzen Kunstleidenden hiesigen Theater-Range erkannte, der ein Dirigenten-Talent nicht besitzt. Oh Herr Porges gleichwohl sein Glück als Dirigent noch an einer anderen, vielleicht noch kleineren Bühne versuchen will, ist abzuwarten. In Augsburg wird man sich über eine solche Probe zu leuchter sehr können, als bereits ein ganz tüchtiger Kapellmeister engagirt ist. Das misslungene Debüt am hiesigen Theater wird aber Herrn Porges am Ende doch zu der Ueberzeugung führen, dass es entschieden leichter ist, über irgend ein Kunstleistung einen oberflächlichen Tadel auszusprechen und — wir meinen dies im schlimmen Sinne — zu kritisiren, als zur nämlichen Leistung berufen, auch nur den bescheidensten Anforderungen zu genügen, wenn man die Sache nicht versteht und nicht erlernt hat. Sapienti sat! (Augsb. Tagbl. Nr. 273.)

* **Frankfurt a. M.** [Walcker'sche Concert-Orgel.] Der Cäcilien-Verein, welcher durch die grosse Zahl und die Tüchtigkeit seiner Mitglieder unter die besten Gesang-Vereine zu rechnen ist, schreitet nunmehr definitiv zur Anschaffung einer Concert-Orgel für den grossen Saal des sogenannten Saalbaues und zwar aus eigenen Mitteln. Die Aufführung — binnen Jahresfrist — ist der rühmlich bekannten Orgel-Fabrik von E. F. Walcker & Co. in Ludwigsburg übertragen. Die Orgel soll 43 klingende Register enthalten, mit 3 Manualen und einem Pedal. Die Disposition, in welche mir gütig Einsicht verstattet wurde, dürfte von Interesse für die musikalische Welt sein. Sie ist folgende:

I. Manual, 15 Register.

Principal 16'.	Octav 4'.
Bourdon 16'.	Gemshorn 4'.
Principal 8'.	Rohrflöte 4'.
Viola di Gamba 8'.	Quint 5⅓'.
Gemshorn 8'.	Octav 3'.
Bourdon 8'.	Mixtur 3⅓', 5fach.
Hohlflöte 8'.	Scharff 4⅓', 3fach.
Trompete 8'.	

II. Manual, 14 Register.

Gedeckt 16'.	Octav 4'.
Principal 8'.	Spitzflöte 4'.
Liebl. Gedeckt 8', mit doppelten Labien.	Flautino 2'.
	Quint 2⅔'.
Flöte 8'.	Cornet 5fach = 8'Ton, vom kleinen
Dolce 8'.	c anfangend.
Clannet 8', mit einschlagenden Zungen.	

III. Manual, 8 Register.

Principal 8'.	blasend, m. gedrehten Cylindern.
Gedeckt 8'.	Fagott und Oboe 8', einschlagende
Salicional 8'.	Zungen, mit Schwellung.
Aeoline 8'.	Fagara 4'.
Travers-Flöte 4', von c' an über-	Mixtur 3⅓', 5fach.

Pedal, 11 Register.

Principal-Bass 32', unterer Octave	Violon-Bass 16'.
mit Combinetinnstönen, von da	Sub-Bass 16'.
offen, v. Holz, in natürl. Länge.	Posaunen-Bass 16', mit anschla-
Octav-Bass 16'.	genden Zungen.
	Gedeckt 8'.
	Octav 4'.
	Clarine 4'.

Zu bemerken sind weiter folgende Einrichtungen: 3 Collectiv-Pedale: für Tutti, Forte, Piano; Schwellung mittelst Fussstrik für III. Manual, Schwellung für Fagott und Oboë im III. Manual. Coppelungen, vom Pedal zum I., zum II. Manual, vom II. Manual zum I., vom III. Manual zum II. Das Pedal wird 3 Collectiv-Züge erhalten: 4) für eine Forte-Abtheilung (bestehend aus 7 Registern) und 2) für eine Piano-Abtheilung, bestehend aus Sub-Bass 16', Violon 16', Violoncello 8', Gedeckt 8'. Das Gebläse soll bestehen aus 8 Piston-Bälgen. Für das Hauptmanual und die Coppelungen wird Pneumatik eingerichtet. — Der Preis des Werkes wird sich, einschliesslich des Gehäuses und der theilweis baulich Veränderungen bedingenden Aufstellung auf ca 20,000 fl. belaufen. Der Platz für die Orgel ist das Amphitheater. — Dass die Orgel nach vorstehender Disposition ein vorzügliches Werk werden muss, ist von selbst einleuchtend. Möge der Geist Bach's und Händel's über ihr walten!

* Aus **Konstantinopel** wird der Neuen freien Presse geschrieben: Seitdem unser Theater (vor 4 Jahren) ein Raub der Flammen wurde, muss die Bevölkerung einer italienischen Oper, wie an ihr ehedem gehohen werden, entbehren. Bei dem vollkommenen Mangel jeglicher öffentlicher Vergnügungen macht sich der Verlust der Oper für unser Publikum doppelt fühlbar, und es sehnt sich wieder nach den Werken Rossini's, Donizetti's, Verdi's und anderer italienischer Meister. Auf diese günstigen Vorbedingungen hat ein Speculant seine Hoffnungen gebaut, indem er vor einigen Monaten in Mailand eine Saugertruppe anbeistimmbaren Ranges und wie es scheint, hochst zweifelhafter Qualität, zusammenbrachte, um sie während einer Reihe Opernvorstellungen zu geben. Es scheint aber, dass dem Manne selbst vor seinen »Künstlern« graute, denn dieser Tage teste er — seiner Behauptung nach der Cholera wegen — die ganze Gesellschaft auf. Letztere, welche einzelne Mitglieder dieser Truppe gehört haben, behaupten, diese Auflösung sei eine wahre Wohlthat für das von Feuersbrunsten, Epidemien und sonstigem Ungemach arg heimgesuchten Türken.

* **Leipzig.** —p. Das zweite Gewandhaus-Concert am 13. Oct. musste durch das aufgestellte Programm dasselben von vornherein Jedem, der es mit der Kunst ernst meint, zeigen, dass in der Direction der Concerte eine grosseriger Planlosigkeit und nicht das geringste Kunstinteresse vorgewaltet hat. Das Programm war in folgender Weise zusammengestellt: 1. Symphonie (Es-dur. Breitkopf & Härtel Nr. 3) von *W. A. Mozart*; Arie aus »Fidelio« von *Beethoven* (»Abscheulicher, wo eilst du hin?«), gesungen von Frau Peschka-Leutner; Concert (Adagio und Allegro) für Violoncello von *J. Haydn*, vorgetragen von Herrn Ernst Demunck aus Weimar. II. Zwei Märsche von *Jos. Joachim* (zum ersten Male); Réverie von *Vieuxtemps* (orrangirt) und Tarantelle von *Piatti*, Solostücke für Violoncello, vorgetragen von Hrn. Demunck; Die Rose von *R. Wagner*, Widmung und »Es weiss und räth es doch Keiner« von *R. Schumann*, gesungen von Frau Peschka-Leutner; zur Erinnerung an den am 13. Mai verstorbenen *C. F. E. Auber* Ouvertüre zur Oper »Die Stumme von Portici«. Die besten Leistungen des Abends waren wiederum, wie gewohnt, die des Orchesters, das sich in der Ausführung der lieblichen Symphonie, der beiden reizend instrumentirten Märsche von Joachim und der Ouvertüre vortrefflich bewies besonders in den entzückenden und jedem Tonwerke angemessenen Auffassung. Wie man aber am 13. Oct. 1874 aus Pietät zur Erinnerung an den am 13. Mai (?) verstorbenen Auberr dessen Ouvertüre zur »Stummen von Portici« am Ende des Concertes noch bringen konnte, war uns ein Räthsel. — Der Cellist Herr Demunck aus Weimar verschenkte uns mit seinem Spiele nicht im Geringsten zu erwärmen. Vollständig misslang die Wiedergabe des J. Haydn zugeschriebenen Concertes für Violoncello, das übrigens, wie uns ein trefflicher Kenner Haydn'scher Werke versichert, nie von Haydn componirt wurde. Es ist in Haydn'schem Stile gehalten, aber ohne die Haydn innewohnende originale Frische und Lieblichkeit. An der ungünstigen Aufnahme trug auch viel das gestlose und das Concert nicht recht bewältigende und richtig erfassende Spiel des Virtuosen Schuld. Besseres Loos verdiente der Künstler sich durch den Vortrag der beiden anderen Solostücke; nur scheds, dass er seine gute Technik nicht an gehaltvolleren Compositionen verpröbe. Frau Peschka-Leutner, die in den hiesigen Tagblättern stets als die erste Grösse unter den heutigen Gesangs-Virtuosinnen gelobhudelt wird, bewies doch durch ihr Auftreten in diesem Concerte, dass sie auch nicht im entferntesten sich diesen Ruhm mehr beilegen kann. Die Arie hörten wir von anderen Sängerinnen schon in viel grösserer Vollendung und mit tiefrer Auffassung. Auch im Vortrage der Lieder, der höchst undankigen »Rose« von Wagner und der Schumann'schen Lieder (— das letzte war Zugabe für den Applaus —) zeigte die auf der Bühne besonders in Mozart'schen Opern

Digitized by Google

noch immer bedeutende Künstlerin doch grosse Schwächen; man merkt die Ueberreizung der Stimme und in Folge dessen ihr rapides Schwinden immer mehr und mehr; was ihr abgeht, soll nun die Hast ersetzen. So hiess uns das zweite Concert ziemlich unbefriedigt, desto mehr aber erquickte uns das dritte am 19. October, worüber in der nächsten Nummer.

* **Leipzig.** Am 21. Oct. feierte die weithin berühmte vortreffliche Leipziger Firma für Notenstich und -Druck des Herrn C. G. Röder ihr 25jähriges Jubiläum. Diese Officin wurde am 24. Octbr. 1846 unter sehr bescheidenen Verhältnissen von Herrn C. G. Röder begründet und hat allmälig eine solche Ausdehnung gewonnen, dass jetzt 20 Handpressen und 15 Schnellpressen fortwährend in Thätigkeit sind. Der Leiter der Anstalt ist noch jetzt Herr C. G. Röder unter Assistenz seiner Schwiegersöhne, der Herren Wolff und Reutsch.

* **London.** [Italienische Oper.] Der Impresario Mapleson veröffentlicht das Programm für die am 30. d. im Coventgarden-Theater beginnende kurze italienische Opernsaison. Unter dem engagirten Künstler-Personale befinden sich die Sängerinnen Tietjens, Trebelli-Bettini, Marimon, Bauermeister; die Sänger Agnesi, Foucelli, Bursella, Caravoglio, Stefano, Foli und Rinaldini. Ausser den beliebtesten deutschen und italienischen Opern wird das Repertoire noch bringen Fintow's neue Oper »L'Ombre«, die mit folgender Besetzung zum erstenmale in England zur Aufführung gelangt: Vespina: Mlle. Marie Marimon; Gina: Mad. Trebelli-Bettini; Dr. Mirouet: Signor Agnesi und Fabrizio: Signor Vizzani.

* **Salzburg.** Die Salzburger Liedertafel hat auf Antrag ihres Chormeisters, des Herrn Mozarteums-Directors Dr. Bach, beschlossen, bei ihrer im November stattfindenden Cäcilien-Feier Mendelssohn's »Athalie« zur Aufführung zu bringen.

* **Schwerin,** 5. October. Unsere Hofbühne wurde am 27. Sept. wieder eröffnet durch die Wolfgang'sche Bearbeitung des »Don Juan« mit Herrn Carl Hill in der Titelrolle. Hill sang sonst den Leporello, selbstverständlich in tüchtiger Weise; dennoch ist nicht zu leugnen, dass er in genannter Oper als Träger der Hauptpartie erst ganz in seinem Elemente lebt. Seine Leistung war in jeder Beziehung eine vortreffliche, namentlich sollen wir seiner Auffassung des Don Juan unsere volle Anerkennung. Hill gehört zu den seltenen Künstlern, welche nicht nur schön singen, sondern auch schön spielen — und das ist ein bedeutender Vorzug. Als Donna Anna debutirte Fräulein Cornelia v. Csányi aus Wien. Diese junge Dame ist im Besitze vortrefflich geschulten bedeutenden Stimmmateriels und bewies in ganzer Durchführung ihrer Rolle ein sehr discutenswerthes dramatisches Talent, welchen um so mehr hervorzuheben, da Fräulein v. Csányi, welche der Bühne bis jetzt erst seit Kurzem angehört, hier zum ersten Mal eine grössere Partie anvertraut war. — Dass im Uebrigen die Recitative mit — Clavier begleitet werden, ist auf alle Fälle eine Neuerung, welcher baldmöglichste Beseitigung zu wünschen. (?)

* [Auszeichnungen.] Dem Professor des Conservatoriums der Musik zu Wien, Herrn Anton Zamara, ist von dem Könige von Italien das Ritterkreuz des Italienischen Kron-Ordens verliehen worden.

ANZEIGER.

[487] Im Verlag von **E. W. Fritzsch** in Leipzig erschien soeben:

Musikalien-Nova Nr. 2 von 1871.

Cornelius (Peter), Trauerchöre für Männerstimmen, event. für Alt- und Männerstimmen, Op. 6. Heft I (»Ich wie nichtig, ach wie flüchtig«). Partitur und Stimmen 22½ Ngr.

—— Idem. Heft II (»Nicht die Thräne kann es sagen« — »Mitten wir im Leben sind« — Grablied). Partitur und Stimmen 25 Ngr.

—— Idem. Heft III (»Von dem Dome schwer und bange«). Partitur und Stimmen 20 Ngr.

—— Beethoven-Lied für gemischten Chor, Op. 10. Partitur und Stimmen 25 Ngr.

—— Drei Chorgesänge für Frauen- u. Männerstimmen, Op. 11. Heft I: »Der Tod, das ist die kühle Nacht«. (Achtstimmig.) Partitur und Stimmen 1 Thlr.

—— Idem. Heft II: »An den Sturmwind«. (Zweichörig.) Partitur und Stimmen 1 Thlr.

—— Idem. Heft III: »Jugend, Rausch und Liebe«. (Sechsstimmig.) Partitur und Stimmen 25 Ngr.

Holstein (Franz v.), Sechs Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass, Op. 26. Heft I (»Am alten Zwingergraben« — »Im Frühling« — Schlussfied.) Partitur und Stimmen 25 Ngr.

—— Idem. Heft II (Seefahrt — »Still bei Nacht« — »Abends im Walde«). Partitur und Stimmen 20 Ngr.

Rheinberger (Josef), »Das Thal des Espingo«. Ballade von P. Heyse, für Männerchor und grosses Orchester. Op. 50. Partitur 4 Thlr. 15 Ngr., Chorstimmen cpl. 20 Ngr., Orchesterstimmen cpl. 3 Thlr. 10 Ngr.

[488] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

ETUDEN

für

Clavierschüler

von

Louis Köhler.

Op. 196.

Preis 1 Thlr. 10 Ngr.

[489] **Verlag von B. F. Voigt in Weimar.**

Lehrbuch des

Pianofortebaues

in seiner Geschichte, Theorie und Technik,

oder Bau und Zusammenfügung der Flügel, Pianinos und tafelförmigen Pianofortes, nebst einer Darstellung der hierauf bezüglichen Lehren der Physik und einem kurzen Abriss der Entwicklungsgeschichte des Pianoforte.

Für angehende Pianofortebauer und Musiker

bearbeitet von

Julius Blüthner,

K. S. Hof-Pianoforte-Fabrikant in Leipzig

und

Heinrich Gretschel,

Secretair der polytechn. Gesellschaft das.

Nebst Atlas von 17 Foliotafeln.

1872. gr. 8. Geh. 2 Thlr. 25 Ngr.

Vorräthig in allen Buchhandlungen.

Neuer Verlag von **R. Oppenheim** in Berlin

[470] in allen Buch- und Musikalienhandlungen vorräthig:

C. H. Bitter, Beiträge zur Geschichte des Oratoriums. 89 Bogen Text und 9 Bogen Notenbeilagen. gr. 8°. Preis 3½ Thlr.

Prof. Dr. Emil Naumann, Deutsche Tondichter von Sebastian Bach bis auf die Gegenwart. Vorträge gehalten im Victorie-Lyceum zu Berlin. Mit einem Bildniss W. A. Mozart's in Stahlstich von Ed. Mandel. 20 Bogen. gr. 8°. Preis 4½ Thlr.

[474] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Drei

CLAVIERSTÜCKE

von

Franz Schubert.

Nr. 1. 2. 3 à 20 Ngr.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Carlstrasse 5.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 1. November 1871. Nr. 44. VI. Jahrgang.

Inhalt: Nomen et omen. Händel über Händel. — Ein musikalischer Ausflug nach Norddeutschland (Fortsetzung). — Anzeigen und Beurtheilungen (Compositionen von Julius Zellner [Fortsetzung. Op. 6]. — Compositionen für Pianoforte und Violine (oder Violoncello [I. Drei Charakterstücke von A. D. Lomas]. — Rückschau. Uebersicht der im Jahre 1870 in Frankreich erschienenen Musikalien etc. I. Musikalien und musikalische Zeitschriften (Fortsetzung). — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Nomen et omen.

Händel über Händel.

(Von G. G. Gervinus.)*)

Der Allgem. Musikalischen Zeitung sollte es wohl zustehen und wohl anstehen, nach der Initiative, die sie in Sachen des Händelbuches von Gervinus genommen, den Urtheilsstreiten und Urtheilswechseln über dieses Werk in zeitweiligen Registraturen nachzugehen. Das Buch ist ein Stoss in das Wespennest der bestehenden Schulen. Was ihm bis jetzt folgte, war ein Schwirren und Summen und Stachelzeigen der Aufgestörten, kein Gegenstoss; es waren Lärmzeichen über die unerwartete Invasion, keine eigentliche Vertheidigung, kein eigentlicher Gegenangriff. Man wird sich davon leicht überzeugen, wenn wir den Versuch machen, in die Lager (weniger der freundlich gesinnten Empfänger des ungelegenen Eindringlings, als) der feindseligen Guerilla, die sich bis dahin allein auf dem Kampfplane gezeigt, einige Leuchtkugeln zu werfen, um zu enthüllen, was der plötzlich aufgeworfenen Burg des unberufenen Besitzergreifers von dieser Seite für Gefahren drohen.

Die geographische Vertheilung der beiderseitigen Lager von Freund und Feind, so weit sie uns bekannt geworden sind, ist merkwürdig und voll Aufschluss über die Stellungen beider. Der Nordwesten Deutschlands, langeher als die Pflegestätte volksartig massenhafter Aufführungen grosser Gesangwerke ausgezeichnet, mehr ein Sitz der musikalischen Praxis als der Theorie und Schule, zeigt sich vorwiegend günstig gesinnt. Nichts ist in dieser Beziehung charakteristischer als die Auffassung des Göttinger Beurtheilers des Buches (in diesem Blatte 10. Februar 1869), Ed. Krüger's, der zu den wenigen bestbefugten Richtern in musikalischen Dingen zählt, die es überhaupt in Deutschland giebt. Ihn fesselte an dem »merkwürdigen Buche« gerade dies, dass er darin zwar eine Theorie, aber eine ganz der lebendigen Praxis entwachsene, von allem Schulwüchsigen und Schulfüchsigen freie Theorie fand, dass er daher die Absicht des Buches (trefflich treffend) von dem getroffen nennt, der sich nach jedem erneuten Bemühen um sein Verständniss zu dem echten Lebenswasser der Kunst selber zurückwende. Solch einer Ansicht würde sich von Hamburg aus, das sich neuerdings zu einer Art Hochsitz Händel'scher Kunstrichtung aufdass, der befreundete Redacteur dieses Blattes anschliessen, wenn Er, den das Buch gewidmet ist, sich öffentlich zu äussern für schicklich fände. Von warmer Aufnahme zeugen drei andere Besprechungen, die alle in dieselben Regionen weisen. Die Eine (in der Kölnischen Zeitung 28. Nov. 1868) bekennt sich unbedingt zu den philosophischen wie den musikalischen Ergebnissen des Buches, denen er eine tiefgreifende reformistische Wirkung prophezeit. So huldigt auch die zweite (in der Magdeb. Ztg. 10. Nov. 1868) selbst den zwei meistbestrittenen Aufstellungen des Buches: sie weudet gegen dessen schroffsten Sätze über den Werth der Instrumentalmusik, die sie ausziehet, nicht eine Silbe ein; und sie nennt (unter einem Vorbehalte gegen die Ausschliesslichkeit der Begeisterung für Händel, den Gervinus sicherlich sehr gern selbst unterzeichnen würde,) diese Begeisterung doch »so echt ernst und warm, dass sie auf den Leser unwillkürlich die zauberhafte Ueberwirkung aller echten und hohen Begeisterung übe.« Der dritte der angedeutesten Artikel, aus Münster, ist in dem Westphälischen Mercur (24. Nov. 1868) zu lesen. Es ist nur ein Auszug, ohne jedes Urtheil für oder wider. War das Vorsicht der blöden Schulstortität gegenüber, Unentschiedenheit war es nicht. Der blosse Charakter der Auszüge und ihre ganz selbstständige Reihenordnung bildet ein überdachtes Ganze, in dem das behaglichste Wohlgefallen durchblickt, das sich der Autor eines Buches bei seinem Leser nur wünschen möchte. So ist mit Einer Ausnahme, auf die wir zurückkommen, der Stand der Dinge im Nordwesten. Ganz anders im übrigen Deutschland. Der Süden hat sich, so weit wir wissen, überhaupt ganz schweigend verhalten, wenn man nicht einen armseligen Wisch anschlagen will, mit dem die Allg. Zeitung (30. Nov. 1868) ihre Blätter verunziert hat, dessen Verfasser in einer einzigen Parenthese, mit der er eine ausgezogene Stelle des Buches erklären will, die platteste Unfähigkeit verräth, auch nur einen klarsten einzelnen Satz zu verstehen. Im Osten Deutschlands dagegen stehen die eigentlichen Feindeslager. Und sie sind in den Hauptstädten der zwei Schulen zu suchen, die sich auf Tod und Leben angegriffen glauben, die jene rasch aufgerichtete neue Systemburg nicht für eine friedliche Pflanzschule, sondern für ein Zwinguri zu ihrer tödtlichen Bekämpfung und Ausrottung ansehen. Als Vorkämpfer der Bach'schen Schule ist in Berlin Geheimerath Bitter in einer eigenen Brochüre (»Ueber Gervinus' Händel und Shakespeare, Berlin 1869«), in Köln

*) Der nachfolgende Aufsatz stammt aus dem Sommer 1869 und wurde mir damals von dem Verfasser zugesandt. Die halb anonyme Fassung erklärt sich aus dem Wunsche des Autors, hiermit gleichsam nur Material zusammen getragen zu haben, welches die Redaction der Allg. Musikal. Ztg. nach ihrem Gefallen zurichten und gleichsam in ihrem Namen publiciren möchte. Weil mir solches aber weder zweckdienlich noch passend erschien, unterblieb der Druck, und so empfängt der Leser diese letzte musikalische Arbeit des berühmten Mannes jetzt in ihrer ganzen Eigenthümlichkeit. Einige Bemerkungen werde ich später folgen lassen. *Chr.*

Digitized by Google

(Kölnische Zeitung 15. Febr. 1869) Dr. Ferdinand Hiller aufgetreten. Aus Leipzig ist in pöbelhafter Ankündigung ein grosser Haoptangriff von Herrn Reissmann angesagt, der, in Wuth über die zwei Bollenbeisser, die ihn vorlängst recht häslich bei den Ohren packten über die vielwissende Ignoranz seiner Musikgeschichte, seine Zähne neo dem Verfasser des Händelbuches zeigt, den er als den Freund eines jener Scharfzahnigen kennt, dem »Lsions, den er sich natürlich als zahm und zahnlos denkt. An dem Haupttitze der zweiten der verletzten Schulen, der instrumentalen, in Wien, soll der geistreichste, der offen angegriffene Verfechter derselben an einer Sturmglocke arbeiten, die über die ganze Welt hinschallen soll. Einstweilen hörte man dorther nur eine klingende Schelle (Presse 2. Dec. 1868), dünn und helle, die, wenn man ihr nicht so weit tragendes Töncben Woher? Wohin? fragt, (unwillkörlich fliesst da ein Reimepigramm in unsere höchst unpoetische Feder) bescheiden antwortet: Aos Wien nach Wien. Aesthetik und Geschichte der Musik, so lautet es, würden aos den dilettantischen Aperçus des Buchs keine reellen Früchte ziehen können. Weitere Ableger der Polemik aos dieser Schule sind zwei Artikel, der Eine in den Grenzboten — den der Herr Redacteur dieses Blattes schon selbst signalisirte — und der andere in der Riganer Zeitung (7/19. Nov. 1868), beide von Einem Verfasser, der sich, tumultuarisch herfahrend über die barocken Ideen des paradoxen Buches wie ein getreuer Warner an dem Venusberge der instrumentalen Ergötzlichkeiten aofstellt, als der er doch, wenn die Leipziger Stadtgerüchte nicht lügen, nor von einem Kunst-»Verwandten« angestellt wäre, der seinerseits dieses Wächteramt onter seiner Würde hält, der »solche Bücher« nicht Einmal zo lesen würdigt, aber zweimal zerfleischen lassen möchte.

Von allen diesen polemischen Pfeilen hat keiner eine Spitze, die das Centrum des Buches, um das es sich handelt, oder auch nur einen der entfernteren Ringe um das Centrum aoch nor ernsthaft zum Ziele nähme, geschweige träfe; es sind leichte Raketen und Schwärmer, in die Luft geschossen um Lärm zu machen, weiter nichts. Selbst in den anständigeren dieser Schriftstücke, von ehrenhaften Männern und eingeweihteren Kennern, wie die Herren Bitter und Hiller, verräth es sich auf Weg und Steg, dass sie auf den Kern des Buches vorzodringen nicht einmal versucht waren, dass sie die einfachsten Sätze desselben nicht haben verstehen können oder wollen, dass sie das Ganze nur flach oder nur in einzelnen Theilen, in anderen aber gar nicht gelesen haben. Wird man nicht Parteiverblendung wittern in einer so bittern Behaoptung, deren Bewährung die kritische Literatur beschimpfen müsste, die eine 10 Jahre lang durchgereifte, gewissenhafte Untersuchong auf so gewissenloser Wage wöge? Man möge auf die Frage antworten nach Erwägung des folgenden Verhöres?

Herr Geheimerath Bitter hat gleich auf der vierten Seite seiner Brochüre in drei Zeilen, die noch dazu nur den Einen von zwei Hauptpunkten betreffen om die sich seine Polemik dreht, eine ganze Reihe von Missverständnissen und Unwahrheiten in unbegreiflicher Leichtfertigkeit zusammen gehäuft. In dem Buche von Gervinus soll aufgestellt sein: 1) Händel sei als dramatischer wie als »Tonsetzer geistlicher Werke« onerreicht, da doch dort mit allem Nachdrucke gesagt ist, Händel sei den geistlichen Musikaufgaben wie geflissentlich ausgewichen, und in dem Einen »onerreichten« Messias habe er den religiösen Inhalt keineswegs geistlich, sondern in demselben einfachnaturtreuen Stile wie den weltlichen seiner erhabenen oratorischen Dramen geschrieben; 2) Händel sei »der Schöpfer des Oratoriums«, da dort doch die Entstehung oder Schöpfung des Oratoriums lange vor Händel erzählt, und Carissimi ausdrücklich als Händel's Vorgänger auf diesem Gebiete genannt ist; 3) Händel sei auch »der eigentliche und alleinige Schöpfer des musikalischen Dramas«, d. h. der Oper,« da doch dort der Schöpfung der Oper in Florenz ein fast zu breiter Raum gewidmet, und wiederholt gesagt und betont ist, Scarlatti sei Händel's Vorbild in der Oper gewesen, dessen Wegweisung er mit Verzicht auf alle Originalität, d. h. auf allen Schöpferruhm unausweichlich gefolgt sei. Weiterhin breiten sich diese Plänkeleien der Brochüre zo einem langen Windgefecht aus über die Frage (S. 28): ob nicht Gluck sondern Händel »der Schöpfer« des neueren musikalischen Dramas in unserem beotigen Sinne sei. Herr Bitter steät die Frage in dem Tone, als ob sie von Gervinus ßejaht worden wäre, bei dem Händel (S. 384) nur »der eigentliche Gründer der grossen erhabenen dramatischen Musik« heisst, als den man gewöhnlich Gluck preise, was entfernt nicht sagen will »Schöpfer des neueren musikalischen Dramas, d. h. der Oper«; denn das oratorische, onaufgeführte Drama, das Bitter fort und fort mit der Oper zusammen wirft, ist in Gervinus' Buche fort ond fort davon sufs schärfste unterschieden; Händel, heisst es S. 384, habe durch seine oratorischen Dramen seine und alle italienischen Opern in England vergessen gemacht;" er habe darin das Musikdrama (also gewiss nicht die Oper), »die germanische Oper möchte man sagen« (aber man sagt es nicht), »ausserhalb der Bühne« (also nicht als Oper) »zu einem höchsten, nicht zu einem letzten Ziele gebracht«; denn »den Gang der Oper (S. 389) in eine Ausgestaltung nach Analogie des neueren Dramas«, (den »die Oper in unserem heutigen Sinne ging,) »machte Händel nicht mit, auch nicht auf Schritte«; er liess also Anderen noch schöpferische Bahnen offen, wie z. B. die, die Gluck unter den Deutschen zuerst betrat, sich durch die Durchbrechung und Verschleifung der gesonderten musikalischen Formen, an denen Er eigensinnig fest hielt, berühmt zu machen (S. 411). Von einem Beurtheiler nun, der in solch einem Buche selbst die Sätze, mit welchen er sich vorzugsweise beschäftigen will, ond die noch dazu so unverfängliche Nebensachen betreffen, nur so obenhin überblättert, darf es dann nicht wundern, wenn er den festen Bau des ganzen Buches fähig ist geradezu auf das Dach zu stellen. Er sagt S. 17: in dem Buche seien »Geschichte und Aesthetik der Tonkunst nicht in den Beziehungen und Schlussfolgerungen behandelt, welche auf eine Allgemeinheit der Kunst, sondern auf die Person Händel's zurückführten«; wo doch Händel vielmehr nach den Schlussfolgerungen behandelt ist, die sich aus der Begründung des innersten Prinzips aller musikalischen Kunst und Kunstlehre ergeben, das Gervinus seit drei Jahrtausenden, also doch einer geraumen Zeit schon vor Händel, dem menschlichen Geiste oder Instincte, dunkler oder heller, innewohnend fand. — Es ist mit der Genauigkeit der Lectüre des Dr. Hiller nicht um ein Haar besser bestellt, als mit der des Geh.-Rath Bitter. Herr Hiller ist im Stande zu behaupten, Gervinus mache der Instrumentalmusik den Vorwurf, nur für Wenige zu existiren: da er ihr doch platt ond deutlich die Thatsache zugiebt, dass sie gerade für die Million existire, während er der echten und rechten Spielmusik den höchsten Ruhm daraus machen würde, gewiss also keinen Vorwurf, wenn sie, wie es in ihren Anfängen der Fall war, nur für die wenigen rechten und echten Kenner, denen sie in ihrem eigensten, dem technischen Vermögen verständlich ist, existiren wollte. Herr Bitter findet gar (S. 22), »Gervinus lasse durchblicken, dass die wahren Kenner an der Instrumentalmusik kein Interesse haben könnten«, da doch an den angedeuteten Stellen seines Buches, so platt deutlich als möglich steht, dass die wahren Kenner vielmehr allein ein wahres Interesse an ihr haben könnten, und am besten allein haben sollten! An einer anderen Stelle führt Dr. Hiller an: »Gervinus hat für den Figaro irgendwo den Ausdruck Intriguenstil gefunden ond sehr vergnüglich angewandt«; da er doch den irgendwo gefundenen Ausdruck allerdings S. 390

Digitized by Google

anführt, aber sehr misavergnüglich, indem er ihn für alle Musik überhaupt ganz unanwendbar findet!

(Fortsetzung folgt.)

Ein musikalischer Ausflug nach Norddeutschland

von Dr. W. Spark

aus der englischen musikalischen Zeitschrift: »The Choir« übersetzt und mit Anmerkungen versehen von X.

(Fortsetzung.)

Nachdem ich Oper und Concert in dem Kroll'schen Etablissement gehört hatte, machte ich einige kürzere Besuche in verschiedenen geringeren Theatern und in Concert-Sälen besserer Art. Ueberall fand ich eine grosse Zuhörerschaft, die aufmerksam und offenbar mit grossem Vergnügen dem Vortrage der verschiedenen Musikstücke lauschte, welche von einem ausgezeichneten Orchester, wie ich es überall an diesen Orten fand, vorgetragen wurden.

Herr Professor Haupt fand sich, treu der Verabredung, den Dienstag den 15. Juli Morgens um 10 Uhr bei der Parochial-Kirche ein, und waren wir, mit Ausnahme eines gemeinschaftlichen Freundes, sowie der unvermeidlichen Bälgetreter die einzigen, welche die Kirche betraten. Zu meiner grossen Ueberraschung bestand der berühmte Orgelspieler höflich aber fest darauf, dass ich selber die Eigenschaften seines Instrumentes vorher probire, ehe er selbst sie entwickelte. Dieses ungebräuchliche Verfahren wurde mir später als seine gewöhnliche Art, Jemanden zu prüfen, dargestellt. Da er nämlich gefunden hatte, dass seine Zeit oftmals von solchen Leuten ausgebeutet worden wäre, deren Kenntnisse in Bezug auf Musik und speciell auf Orgel sich nur als sehr dürftige auswiesen, und die gewöhnlich Begeisterung für eine Sache schon für Kenntnisse derselben hielten, so war Herr Haupt gezwungen einen Grundsatz sich anzueignen, der ihn in den Stand setzte, die musikalischen Fähigkeiten dessen, der ihn besuchte, vorher beurtheilen zu können.

Nachdem ich sein Verlangen erfüllt und eine kurze Zeit gespielt hatte, setzte er sich selbst auf die Orgelbank und entzückte mich eine Stunde lang durch sein Spiel. Die Auswahl begriff Bach's grosses Präludium und Fuge in H-moll, Ludwig Thiele's Variationen in As-dur, einige eigene Variationen über einen Choral und eine kurze Improvisation von sich. Die hervorspringenden Züge seines Spieles kamen am meisten in der Bach'schen Fuge zur Geltung, welche er mit bemerkenswerther Würde und Grösse des Stiles vortrug, in einem Tempo, beträchtlich langsamer als das, welches gewöhnlich von der Mehrzahl unserer englischen Organisten angenommen wird.

Niemals in der That, so viel ich auch Seb. Bach'sche Orgelmusik von den bekanntesten englischen Organisten habe spielen hören, genoss ich die Musik des grossen alten Leipziger Cantors eindringlicher; niemals hörte ich diese staunenswerthe Schöpfung seines fruchtbaren Geistes mit meisterhafterer Hervorhebung aller ihrer verschiedenen Schönheiten, geistreichen Harmonien und gelehrten Phrasen vortragen. Es war für mich einer der höchsten Genüsse, den ich nimmer vergessen werde. Die Composition Ludwig Thiele's, eines jungen Berliner Organisten und Componisten, der 1848 im frühen Alter von 32 Jahren starb und dessen Orgel-Compositionen, wie mir scheint, mit Recht für die schönste und daneben zugleich schwierigste Orgel-Musik gehalten werden, welche seit Johann Sebastian's Zeiten geschrieben worden ist, gaben Herrn Prof. Haupt eine gute Gelegenheit, seine unzweifelhafte Geschicklichkeit als »leichten Pedalisten« zu entfalten, da die Variationen mit Schwierigkeiten überfüllt sind. Allen Denen, welche einige sich über das Alltägliche erhebenden und neue Original-Compositionen zu erlangen wünschen, möchte ich die fünf oder sechs Werke dieses Componisten dringend empfehlen. Sie sind bei Schlesinger, dem wohlbekannten Musikalienhändler Berlin's erschienen und von Prof. Haupt herausgegeben.

Da die Orgel aller modernen mechanischen Hülfsmittel entbehrte, in Folge dessen eine Tonverschiedenheit nur durch einen jedesmaligen Registerwechsel mittelst der Hand erhalten werden konnte, so geschah es, dass die Pausen zwischen den einzelnen Variationen unumgänglich lang waren, nicht immer zum Vortheile der musikalischen Wirkung oder der Darlegung des Flusses der Gedanken und Ideen. Da eine Beschreibung der schönen Orgel, an welcher der berühmteste der norddeutschen Organisten angestellt ist, Manchem willkommen sein mag, so gebe ich hier die Disposition derselben:

Hauptwerk.	Oberwerk.
1. Principal 8'.	1. Principal 8'.
2. Bordun 16'.	2. Quintaton 16'.
3. Gambe 8'.	3. Salicional 8'.
4. Rohrflöte 8'.	4. Gedackt 8'.
5. Octave 4'.	5. Octave 4'.
6. Spitzflöte 4'.	6. Fugara 4'.
7. Quint 2⅔'.	7. Rohrflöte 4'.
8. Octave 2'.	8. Nasat 2⅔'.
9. Cornett 5fach.	9. Octave 2'.
10. Scharff 6fach.	10. Flageolet 1'.
11. Cymbel 6fach.	11. Progressiv-Harmonika 3-5fach
12. Trompete 8'.	12. Oboe 8'.

Unterwerk.	Pedal.
1. Geigen-Principal 8'.	1. Principal 8'.
2. Bordun 16'.	2. Viola 16'.
3. Gemshorn 8'.	3. Quint 10⅔'.
4. Pifaro 8'.	4. Violoncello 8'.
5. Gedackt 8'.	5. Gemshorn 8'.
6. Viola 4'.	6. Octave 4'.
7. Flauto traverso 4'.	7. Posaune 16'.
8. Vox angelica 16'.	8. Trompete 8'.
9. Dulcian 8'.	

6 Manual-Koppeln,
4 Pedal-Koppel für Haupt- und Oberwerk.

Die Orgel ist im Jahre 1735 von Joachim Wagner gebaut, reparirt im Jahre 1851 von C. A. Buchholtz.

Da Herr Prof. Haupt den Wunsch aussprach, Etwas von englischer Orgel-Musik kennen zu lernen, von der er, wie er sagte, kaum irgend Etwas kannte, so erfüllte ich sein Begehr und schien er ganz besonders erfreut zu sein von einem Postludium in C-dur von Heinrich Smart, erschienen in der ersten Nummer des »Vierteljährlichen Organisten-Journals«*). Was ich von dem Prospecte, der Kraft und dem Charakter der grossen Orgel im Rathhaus-Saale zu Leeds sprach, sowie von den mannigfachen dem Spieler durch die vorzügliche Mechanik gebotenen Erleichterungen, und hauptsächlich von den hydraulischen Maschinen, welche das Gebläse treiben, das Alles rief die wärmste Bewunderung bei Herrn Prof. Haupt hervor und sprach er die Absicht aus, trotz seines vorgerückten Alters — er ist 60 Jahre, sieht aber viel jünger aus —, es, wenn es irgend ginge, möglich zu machen, nach England zu kommen, um eine Orgel von solcher Grösse und schönen Bauart kennen zu lernen. Später, im Verlaufe einer langen und interessanten Unterhaltung mit dem ausgezeichneten Organisten, sagte er mir, dass er in Erfahrung gebracht habe, dass die leitenden englischen Organisten die Gewohnheit hätten, Ouvertüren zu spielen, auf einem Instrumente, welches er selber für sehr ungeeignet halten müsse zum Vortrage einer solchen Gattung von

*) Eine vierteljährlich erscheinende Sammlung von Orgelcompositionen verschiedener (auch nicht englischer) Musiker, herausgegeben von Herrn Dr. Spark.

Digitized by Google

Musik. »Ist es wirklich so?« »Gewiss,« erwiderte ich, »denn unsere neueren Orgeln in den grossen Concerthallen sind in Rücksicht auf die Vorführung von Orchester und Kammermusik *) gebaut; jedoch in unseren Kirchen sind die leitenden Organisten hauptsächlich darauf bedacht, denjenigen Compositionsstil zu wählen, welcher dem heiligen Orte und dem feierlichen Gottesdienste, dem sie ihre Kräfte widmen, angemessen ist.« »Es ist mir sehr lieb,« sagte der Professor, »Ihre Erklärung zu hören, da ich bisher geglaubt habe, Sie spielten Ouvertüren während oder am Schlusse des Gottesdienstes; aber sagen Sie mir,« fügte er hinzu, »wie und von wem sind jene öffentlichen Orgel-Vorträge, von denen Sie sprechen, eingerichtet und ausgegangen?«

»Von den städtischen Behörden in unseren grösseren Städten wie Liverpool, Leeds und Newcastle; die Zubörer haben eine geringe Summe für die Zulassung zu diesen Vorträgen zu zahlen, deren gewöhnlich allwöchentlich zwei stattfinden. Dieses neue Stück überraschte meinen Freund ganz ungemein, und heiter wies er auf die ganz besondere Schwierigkeit hin, welche für einen Organisten daraus erwachsen müsste, dass er Leute von ganz verschiedenem Geschmacke zufrieden zu stellen hätte, welche überdies für das, was sie hören, bezahlten, eine Thatsache, von der er glaubte, dass die Zubörer dadurch hyperkritisch werden würden. Als ich ihn fragte, wie, wenn ihm eine ähnliche Aufgabe zufiele, er es zu machen gedächte, um eine gemischte Zubörerschaft zu interessiren, wenn das Orgel-Repertoire von Bach, Händel, Mendelssohn und anderen Meistern erschöpft wäre, erzählte er mir, wie er von dem Geistlichen seiner Kirche, einem kenntnissreichen Liebhaber von Musik, überredet worden wäre, einige Orgel-Vorträge von classischer Musik zu veranstalten; der erste derselben wäre von einer grossen Anzahl von Leuten besucht worden, von denen viele ihm zu dem Erfolge seiner Bemühungen Glück gewünscht hätten; als jedoch bei dem zweiten Vortrage auf Veranlassung des Geistlichen ein kleines Eintrittsgeld erhoben wurde, indem derselbe eine wenigstens einigermaassen hinlängliche Entschädigung den Organisten für die von Letzterem so bereitwillig zum Nachtheile anderer unumgänglicher Geschäfte geopferte kostbare Zeit für nothwendig hielt, da wären kaum mehr als zwei Dutzend Personen anwesend. Dies setzte thatsächlich allen weiteren Vorträgen, wie die eben beschriebenen, selbst bei kaum nennenswerthen Preisen, in Berlin ein Ziel und giebt, wenn man will, den Beweis von der Unmöglichkeit ein grosses Publikum, selbst in dem musikalischen Deutschland, durch blosse Orgelmusik anzuziehen, wenn sie nicht mit anderer mehr populären Charakters abwechselt, selbst wenn der Eintrittspreis noch so gering gestellt ist. **) Nachdem er seine Absicht ausgedrückt hatte, seiner Zeit einen Beitrag für das »Vierteljährliche Orgeljournal« zu senden, nahm ich von diesem so merkwürdigen Musiker Abschied, dessen einfache aber ernste Art und Unterhaltung nicht minder als seine unbestrittene Tüchtigkeit als ein Organist à première force auf mich einen tiefen Eindruck gemacht haben.

*) Dieselbe Nummer des »Choir« enthält das Programm eines Orgel-Concertes auf der Town-Hall-Orgel in Leeds, das ich hier wiedergebe: 1) Orchester-Musik: Ouvertüre in E-dur, zur Eröffnung der Weltausstellung im Jahre 1862 componirt von A. Mac farren. — 2) Neuere französische Orgel-Musik: a) Andante »Des Pilgers Lied von der Hoffnung« von Batiste; b) Grosser Chor in D-dur von Guilmant. — 3) Populäre englische Opern-Musik: Erinnerungen an »Robin Hood«, einschliesslich der Balladen: »True Love« und des Lieblingsgesanges: »My own, my guldingstar« von G. A. Macfarren. — 4) Classische Orgel-Musik: Präludium und Fuge in Es von J. S. Bach. — 5) Classische Kammer-Musik: Romanze in F, für die Violine von Beethoven. — 6) Neuere englische Orgel-Musik: Finale aus der Cdur-Sonate (mit dem National-Gesange »Rule Britannia«) von G. A. Macfarren. Im vorletzten Concerte spielte Herr Dr. Spark auch Einiges aus Dr. Hiller's Nala und Damayanti. (The Choir, S. 184.) Eine bunte Musterkarte verschiedenster Stile!

**) Allerdings ist die Schilderung von dem Besuche von Orgel-Concerten, in denen ein Eintrittsgeld erhoben wird, nur allzu wahr. Ob aber, um dem abzuhelfen, das obenerwähnte englische Programm zum Muster genommen werden müsse, das wollen wir dahin gestellt sein lassen, wiewohl gar nicht zu verkennen ist, dass die Einseitigkeit der deutschen Programme für Orgel-Concerte ein Haupthinderniss für den zahlreicheren Besuch derselben bildet. Wenn in diesen Concerten fast ausschliesslich nur Bach zu seinem Rechte kommt — Bach, der doch eben wegen seiner Grösse und Eigenthümlichkeit immer nur eine kleine Zahl verständnissvoller Hörer finden kann —, wenn die Kritik jedes andere Werk neben Bach gefliessentlich ignorirt oder mitleidsvoll der unbestrittenen Grösse Bach's gegenüber stellt, so dass der Organist kaum wagen darf, das Werk eines anderen Componisten zu bringen, denn ist es nicht zu verwundern, wenn eben nur bei dem kleinen Theile der wirklichen Kenner Bach's und seiner treusten Verehrer ideen viele geben sich noch den blossen Anschein, als seien sie es, während sie freiwillig keinen Schritt dazu thun, oder keinen Groschen dafür ausgeben, um Bach hören zu können; ein Orgel-Concert Anderes findet. Dazu kommen noch andere Gründe, z. B. die Vorliebe der Concert-Organisten für die volle Orgel, d. s. für die Mixturen, welcher auch die Orgelbauer nur zu sehr nachgeben, während ihnen die sanften Stimmen weniger gelingen. Der Schreiber dieser Zeilen kennt eine Orgel in einer norddeutschen Provinzialstadt, die bei einigen wenzig Registern ein solches Geschrei entwickelte, dass es ihm unmöglich wurde, in der Nähe derselben auszuhalten, während er selbst an einer Orgel angestellt ist, die bei über 50 klingenden Stimmen es auch keineswegs Mixturen enthält, aber aus mit dem Principal 8' ganz allein combinirt werden können. Allerdings ist auch sehr vielen Organisten diese Orgel zu »schwach«, während dagegen ihre zarten Stimmen unbestritten sehr schön gefunden werden. Dann sind auch die deutschen Orgelbauer mit wenigen Ausnahmen in der Behandlung noch gar sehr zurück, so dass sich eine grosse und schnell abwechselnde Ton-Nüancirung nur mit grosser Mühe, je in vielen Fällen gar nicht hervorbringen lässt. Nichts ermüdet aber den Hörer leichter als der gleichmässige starre Orgelton, zumal der des vollen Werkes. Endlich auch sind unsere Kirchen meist zu Concerten sehr ungeeignet. Nicht als ob der Verfasser der Uebersetzung meinte, dass überhaupt kein Concert in die Kirche gehöre — im Gegentheile, Alles, was, wenn auch nur mittelbar zum kirchlichen Wesen gehört oder mit diesem zusammenhängt, wie ein gutes Concert, besonders aber Orgel-Musik, sollte gerade eine offene Freistatt in der Kirche finden, denn es dient je auch derselben — sondern es eignen sich die meisten Kirchen aus anderen technischen Gründen zu keinen Concerten: eine häufig, besonders für lebhafte Musik äusserst ungünstige Akustik, die Anordnung der Plätze in den meisten Kirchen, dass man mit dem Rücken gegen das tönende Instrument gewendet sitzt u. dergl. m. Ein schöner Saal mit einer machtigen Orgel wäre allerdings eine herrliche Sache. Wie schön, wenn der Berliner Magistrat in seinem grossen Festsaale, mit dem er ohnehin so wenig anzufangen weiss, eine solche herrliche Orgel bauen liesse, wie es die Stadtbehörde in Leeds gethan, und an dieser Orgel einen Organisten anstellte, blos zu dem Zwecke, allwöchentlich auf dieser Orgel Vorträge zu halten, wie Herr Dr. Spark, der dafür jährlich 200 Livre (gegen 1000 Thlr.) erhält. Wenigstens wäre dies eine mindestens ebensogute Benutzung der Festräume, wie zu einem »Festessen für 10,000 Thlr.« auf Stadtkosten. Es sei hiermit ein Vorschlag gemacht, der fürchte ich, wird er Nichts nutzen, da wahrscheinlich wohl der Magistrat nicht irgend eine musikalische, also auch nicht diese Zeitung lesen wird.

(Schluss folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Compositionen von Julius Zellner.

(Fortsetzung.)

5) **Fantasie** (über ein altdeutsches Volkslied) in Form von Variationen für Pianoforte, Op. 6. Pr. 25 Ngr. (73.)

Das vierte und letzte Heft der Clavierstücke enthält die »Fantasie in Form von Variationen«. Der Autor hätte wohl einfach sagen können: Variationen, denn im Grunde ist das Opus eine Variationenreihe und keine Phantasie; wahrscheinlich wollte er dem üblen Vorurtheile aus dem Wege

Digitized by Google

gehen, welches sich noch immer an den Titel »Variationen« knüpft, seitdem diese Form einen Virtuosendienst hat leisten müssen.

Im Thema finden wir das Eigenthümliche, dass der Tonsetzer, statt jeden der beiden Theile einfach wiederholen zu lassen, die Melodie zum zweiten Male in den Bass legt. Diese Scheidung hat er aber durch mehrere Variationen in der Art durchgeführt, dass statt der Repetition eine neue Figuration oder eine neue Lesart auftritt. In der ersten Variation wird jeder Theil zuerst *pianissimo* durch in Achteln schleichende drei- und vierstimmige Accorde mit melodischer Oberstimme dargestellt, während statt der Wiederholung ein stramm rhythmisirtes Motiv *forte* auftritt. Diese erste Variation steht noch im Haupttone D-dur und in der ursprünglichen Taktart $^4/_4$; die zweite, durch einen Uebergang vermittelte, steht in Fis-moll $^{12}/_8$. Jene Scheidung besteht hier darin, dass die Achtelbewegung in Sechszehntelbewegung aufgelöst wird, wobei statt gehaltener Melodie zugleich ein leises Wechselspiel der Hände in den höheren Chorden des Claviers eintritt. Die dritte Variation geht wieder aus D-dur $^4/_4$. Die Oberstimme führt eine syncopirte Melodie durch, welche dann bei der Repetition im Tenor erscheint; ebenso ist der zweite Theil gehalten. Die vierte Variation bleibt in Tonart und Takt, ergreift aber ein energisches Sechszehntelmotiv und bedient sich der einfachen Repetitionsform, was einerseits der Abwechselung wegen, andererseits auch wegen der Gefahr allzu grosser Zersplitterung nur zu loben ist. Auch in der folgenden fünften Variation begnügt sich der Componist, im Interesse der Einheitlichkeit, weise, seinen Satz bei der Wiederholung aus der Tiefe in die Höhe zu legen. Nach einer Coda von acht Takten folgt eine sechste »sehr lebhafte« Variation in D-moll $^4/_4$ mit fortrollenden Sechszehnteln zuerst in der linken Hand, dann gänzlich neu gestaltet in der rechten Hand; ebenso im zweiten Theile. Die siebente Variation steht sodann in B-dur $^3/_4$. Langsam, in der Art aufgestellt, dem Thema sehr ähnliche Melodie geht bei der Wiederholung in die höhere Octave über und wird contrapunktisch von einer Sechszehntelfigur im Alt begleitet, während Tenor und Bass sich an die Melodie anschliessen. Es folgt eine längere Cadenz, in welche das Thema hineinspielt und die Modulationen stark ausgreifen, um zuletzt wieder auf der Dominante von D-dur Alles sich energisch und doch ruhig sammeln zu lassen, worauf die letzte Variation (»Lebhaft, feurig«) anhebt. In sinniger Weise ist hier wieder das Princip der Scheidung der Theile durchgeführt, doch ist eigentlich nur der Rhythmus verschärft und die Melodie ein wenig umgewandelt; im Ganzen ist genug Aehnlichkeit vorhanden, um die Sache nicht auseinanderfallen zu lassen, was gegen den Schluss hin ein Fehler wäre. Es spricht sich in diesem Verfahren ein bei den jüngeren Tonsetzern nicht eben häufiges ästhetisches Feingefühl aus. Eine prägnante Coda, unternimmt mit Anklängen des Themas, dann feierliche Accorde, und das Opus schliesst in Moll-Dur mit der Hauptfigur des Themas verhauchend ab. — Dass dieses Werk seiner Conceptionen und auch der geforderten Technik nach sich nur vorgerückteren Musikfreunden und Spielern erschliessen wird, ist sicher; es gehört aber (sowie die früheren Hefte) mit den Werken von Joh. Brahms und den Phantasiestücken von E. Deurer zu den geistvollsten Producten der Neuzeit und steht hoch über vielen, namentlich einigen Berliner Producten unserer Tage, deren Kanderweisch zu den politischen Thaten des Nordens im umgekehrten Verhältnisse steht. Noch ein paar solche Wiener Componisten nebst entsprechender Fortsetzung in Ihren Werken und die musikalische Ehre Neu-Wiens ist gerettet!

(Fortsetzung folgt.)

Compositionen für Pianoforte und Violine (oder Violoncelle).

1. Wonnetage. Bange Frage. Keckes Wagen. **Drei Charakterstücke** für Klavier und Violine oder Violoncell, seinen lieben Freunden in Leipzig Herrn Concertmeister Engelbert Röntgen und Frau Pauline Röntgen-Klengel zugeeignet von Dr. A. **B. Lomm.** Utrecht, Louis Reothaan. Leipzig, C. F. Leede. 1871. (L. R. 35.) Fol. 21, 7, 7 S. Pr. fl. 2. 70.

F. P. Die eben bezeichneten Stücke sind vom Componisten ohne die übliche Opuszahl in die Welt geschickt worden, tragen aber, um dafür zu entschädigen, das Jahr ihres Erscheinens auf dem Titelblatte: 1871. Die Verleger sträuben sich noch immer bei Musikstücken die Jahreszahl ihrer Veröffentlichung beizusetzen, trotzdem sie so oft dringend darum angegangen worden sind. Und es müssen wohl zwingende materielle Gründe vorliegen, die sie im Allgemeinen davon abhalten. Man begreift auch recht wohl, dass die Mehrzahl der ephemeren Erscheinungen, die eben kaum einen anderen Reiz als den der Neuheit haben, durch die genaue Verbuchung ihres Geburtsjahres einem noch schnelleren Tode entgegeneilen würden; aber die Werke der anerkannten Kerypähen unseres Zeitalters dürften denn doch vor so kleinlichen Besorgnissen geschützt sein. Oder sollte es Jemanden geben, der Brahm's »Händelvariationen« mit weniger Interesse zur Hand nähme, weil sie bereits vor etwa 10 Jahren erschienen sind? —

Es ist uns nicht bekannt, ob der Verleger der in Rede stehenden Stücke von Lemm (Louis Rootham in Utrecht) in allen Fällen die Jahreszahl seinen Verlagswerken beifügt*); in dem vorliegenden Falle glauben wir, ihm garantiren zu können, dass er davon nichts zu besorgen hat. Denn das bewusste Opus hat neben dem Reize der Neuheit noch so manchen anderen, der ihm überall und dauernd eine freundliche Aufnahme sichern wird. Es ist durchaus frisch erfunden, von schön abgerundeter Form, harmonisch ebenso geschickt als geschmackvoll behandelt, im echten Duo-Charakter gehalten und bekundet einen selten feinen Sinn für Wehklang. Beide Instrumente sind mit gleicher Kenntniss ihrer technischen Besonderheit benutzt und muthen daher dem Spieler nichts zu, was halsbrecherisch wäre; die sehr bescheidenen Anforderungen an das technische Vermögen der beiden Spieler müssen wir, als eine heutigen Tages nur allzu selten bei gediegeneren Stücken zutreffende Thatsache ganz besonders betonen. Um einige Details zu berühren, so wollen wir bemerken, dass uns die erste Nummer, »Wonnetage« betitelt, am meisten annuthet. Die Stimmung darin ist wirklich eine wonnliche, und sie ist so verständlich zum Ausdrucke gelangt, dass man auch ohne die Ueberschrift gelesen zu haben, von ihr angeweht wird. Der Grundcharakter ist trotz mancher phantasieartiger Episoden durchgehends bewahrt, der Titel »Charakterstück« daher in jedem Sinne richtig angewendet. Der Genauigkeit halber wollen wir auf den Druckfehler S. 2 Zeile 4 Takt 3 aufmerksam machen, wo das *g* im Bass wohl *a* heissen soll; zugleich wollen wir bemerken, dass der Stich sonst sehr correct und überaus sauber ist. Die Nummer II, »Bange Frage«, verdient auch warmes Lob; das »Bange« in der Frage ist eben so charakteristisch als witzig durch die fallende verminderte Quarte

ausgedrückt. Das dritte Stück, »Keckes Wagen«, hat weniger Klangreiz als die beiden früheren und büsst ein Wenig an schöner Wirkung ein durch das zu häufige Wiederkehren des knappgeschürzten prickelnden Hauptmotives; der gegensätzliche Mittelsatz, der wie in den beiden ersten, so

*) Die Werke, welche uns der Commissionär des genannten Verlegers hier vorlegen konnte, tragen alle in rühmlicher Weise die Jahreszahl des Erscheinens: 1869—71. *D. Red.*

Digitized by Google

auch im dritten Stück auftritt, verfehlt auch hier seine gute Wirkung nicht. — Herr Dr. Lomen hat mit diesem Opus einen sehr günstigen Eindruck auf uns gemacht; die Frische der Erfindung, die Reinheit der Empfindung und daneben die geistreiche und gediegene Arbeit sichern seinen Stücken vollen Erfolg. Möchte er die Hoffnungen, die wir an sein künstlerisches Wirken knüpfen, recht bald durch ein grösseres Werk neu bestärken.

Rückschau.

Uebersicht der im Jahre 1870 in Frankreich erschienenen Musikalien, musikalischen Schriften und neugegründeten musikalischen Zeitungen.

1.

Musikalien und musikalische Zeitschriften.

(Fortsetzung.)

Folgende Zeitschriften (19) wurden gegründet:

Le Télégraphe, Musik und Theater. In Fol. 3 col. 4 Seiten. Erscheint jeden Donnerstag. Paris, 6. Rue St. Georges. Kostet in Frankreich das Jahr 25 Frcs., im Auslande 30.

L'Abeille Musicale (Musikalische Biene), Journal artistique et littéraire. In 4°. und 2 col. 8 Seiten. Paris, Bonievard Sebastopol. Erscheint den 1. und 15. jedes Monats. Preis 12 Frcs.

L'Eclair (Der Blitz), Theater, Concerte. Revue toulousaine artistique et littéraire. Toulouse, Dupin. Erscheint jeden Sonnabend. Preis 10 Frcs.

Le Furet (Das Frettchen), Theater- und Concert-Zeitung. In Fol. à 8 col. 4 Seiten. Lyon, Moujin Rusand. Erscheint jeden Sonnabend. Preis 6 Frcs.

La Presse orphéonique, Journal de Musique et d'enseignement populaire (Zeitung für Musik und populären Unterricht). Paris, 8 passage Delessert. In Fol. à 3 col. 4 Seiten. Erscheint jeden Sonntag. Preis 12 Frcs.

Le Programme, Theaterzeitung. In 4°. à 2 col. 4 Seiten. Dijon, Marchand. Erscheint jeden Dienstag und Freitag. Preis 12 Frcs.

La Revue théâtrale illustrée. In Fol. à 5 col. 4 Seiten. Paris, 4 rue d'Angoulême.

Le Troubadour, für Gesang, Musik, Poesie. In gr. 4°. à 2 col. 8 Seiten. Paris, 98 Rue Notre Dame des Victoires. Erscheint einmal per Woche. Preis 24 Frcs.

Echos du théâtre. In 4°. à 2 col. 4 Seiten. Rennes, Leroy fils.

Le Figaro bordelais, Théâtre, arts, littérature etc. In Fol. à 4 col. 4 Seiten. Bordeaux, Perey. Erscheint täglich. Preis 22 Frcs.

Journal populaire de musique et de chant, revue de l'enseignement simplifié de la musique vocale etc. In 8°. 8 Seiten. Lille, red. Danel. Erscheint den 1. und 15. jedes Monats. Pr. 2. 50 Frcs.

L'Orchestre, Journal-Programme, artistique et littéraire. In Fol. à 8 col. Marseille, Cayer & Co. Erscheint jeden Sonntag. Pr. 10 Frcs.

Le Rideau, Journal des théâtres et de la ville. In Fol. à 3 col. Paris, red. Mr. Gouzien, 5 rue du Croissant. Preis 12 Frcs.

Le Sans-Gêne, Litterature, critique théâtral. Rouen, Momeret. Erscheint jeden Sonntag, Mittwoch und Freitag.

Stock-Album, Théâtre, Musique, fantaisies, bessux-arts. In Fol. à 2 col. Paris, 8 impasse Bonne Nouvelle. Erscheint jeden Sonnabend. Preis 6 Frcs.

L'Echo des Beaux-Arts. Gr. 4°. 4 Seiten. Paris, 13 Rue Druot. Erscheint einmal die Woche. Preis 24 Frcs.

Le Sylphe, Revue littéraire, Théâtres, chroniques, Musique. In 8°. 16 Seiten. Tours, Juliot. Erscheint jeden Sonntag. Pr. 20 Frcs.

Album artistique, théâtral et littéraire. In Fol à 8 col. 4 Seiten. Marseille, Doucet. Erscheint den 1. und 15. jedes Monats. Pr. 4 Frcs.

L'Entr'acte, Journal littéraire, théâtral. In Fol. à 4 col. 4 Seiten. Marseille, Doucet. Preis 12 Frcs.

(Die Preise sind immer für ganz Frankreich angegeben.)

Im März erschien ein Marsch von *G. de Lille* unter dem Titel »*De Paris à Berlin* — Von Paris nach Berlin!

Mit dem 1. August fängt die zweite Abtheilung, die Kriegsepoche an. Die Monate August, September und merkwürdigerweise December bringen noch ziemlich viel Neues, während im October und November beinahe Nichts erscheint. In dieser Zeit sind Titel wie: *Malheur aux Vaincus! A Berlin! Sus aux Prussiens*, an der Tagesordnung. Die Marseillaise erlebte 25 verschiedene Ausgaben: 14 für Militärmusik, 6 für Piano, 3 für Gesang, 2 für Violine, 4 für Orchester, 1 für Flöte und 1 für Cornet, und *Le Rhin allemand* (Der deutsche Rhein) von *Alfred de Musset*, wird von nachstehenden elf Componisten in Musik gesetzt: *C. Caron* (bei Gérard & Co. erschienen), *E. P. Guior* (bei Gautrot aîné), *A. Lagny* (bei J. Bilour), *Lefort* (bei Choudens), *E. Ortolan* (bei Schoenewerck & Co.), *Nicon-Choron* (bei Renaud), *E. Millieschamps* (bei Lafleur fils), *P. Toirs* (Verleger unbekannt), *Vaucorbeil* (Heugel & Co.), *J. B. Wekerlin* (Flaxland, neue Auflage) und *Al. Yung* (bei Suheux aîné in Bar-le-duc). Mehrere dieser Compositionen sind für Militärmusik oder Piano eingerichtet worden.

Im Ganzen sind in diesen fünf Monaten erschienen:

I. Die Operetten:
   1. Ali-pot-d'rum, Text von Gehem. Gedhé, Musik von *F. Bernicat* (Paris, E. Legouix).
   2. Aimé pour lui même, Text von Le Chesnerays, Musik von *L. de Rille* (Paris, L. Vieillot).
   3. L'Amour voleur, Text von H. d'Alleber, Musik von *d'Aoust* (Paris, Durand Schoenewerck & Co.).
   4. Le Rat de ville et le rat des champs (3 Acte), für Männerstimmen! Autorem unbekannt (Rennes, Leroy).

II. Die Soyneten:
   5. Les Époux Bonneau, Text von Emil Durafour, Musik von *F. Wachs* (Paris, Egrot).

III. Die Solonpercetten:
   6. Un Jobard, Text von A. Poujoi and M. Baduel, Musik von *C. Maris*.
   7. Les Tisons sous les cendres, Text von A. Poujoi und Levasseur, Musik von *de Plosson* (Paris, de Plosson).

IV. 54 Stücke (mit Inbegriff der Marseillaise) für Militärmusik,

V. 22 Stücke für Orchester,

VI. 72 Stücke für Piano (37 Tänze), worunter die 16. und 17. Lieferung des »Trésor des pianistes« von A. Farrenc. — Die 16. Lieferung enthält Pièces de Clavecin von Cl. Daquin, 3 Sonaten von J. W. Haesler, 19 pièces von Scarlatti, 9 Nocturnes von Chopin und 4 Sonaten von Weber.

VII. 43 patriotische und 18 komische Lieder, 30 Melodien, Romanzen,

VIII. 25 Stücke, für Violine (9), Flöte (3), Cello (7) u. s. w.,

IX. 17 Gesangswerke für die Kirche, und endlich

X. einige Sammlungen von Liedern.

Zusammen ungefähr 285 Compositionen, 50 weniger als in einem der ersten sieben Monate.

Unter 2623 Compositionen sind nur 6 Sonaten, ein Quartett und eine Symphonie! Dagegen ungefähr 950 Tänze, 700 Chansons und Chansonetten, und 44 Operetten à la Offenbach! Wie die Waare, so das Volk!

(Fortsetzung folgt.)

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **Berlin.** Ueber die Diensel'schen Orgelvorträge in der hiesigen St. Marienkirche vor eingeladenem Zuhörern haben wir bereits in Nr. 44 dieser Zeitung berichtet. Die rege und aufmerksame Theilnahme der Zuhörerschaft veranlasste Herrn Diensel trotz der ziemlich ruhen Octobertage und der bereits recht unangenehm empfindlichen Kälte in der Kirche am 13. October noch einen vierten Vortrag zu veranstalten, in welchem er folgende Orgelcompositionen zu Gehör brachte: *Seb. Bach's* Präludium und Fuge aus C-moll, denselben Choral-Vorspiel über »O Mensch bewein dein Sünde grosse, *Händel's* ersten Orgelconcert aus G-moll, in welchem namentlich der erste Satz von grosser Wirkung war, dann ein vom Concertgeber selbst componirtes etwas weichliches Andante aus D-dur und schliesslich ein Orgel-Arrangement des Hallelujah aus *Händel's* Messias. Dergleichen Ueberstrengungen haben bei der grossen und reichen Orgelliteratur, die wir in *Bach*, *Händel* u. A. besitzen, keinen rechten Sinn. Zwischen diesen Stücken sang Herr Puisch eine Arie aus *Händel's* Passions-Musik: »Mein Vater, o vernimm mein Klagen« (Ausgabe der Deutschen Händelgesellschaft Band 15, Seite 23), Frl. Schweitzer eine Alt-Arie aus dem Oratorium »Petrus« von *A. Ph. E. Bach* »Wende dich zu meinem Schmerze«. Ferner dieselbe Dame eine Arie aus *V. Righini's* Te Deum laudamus, »Te ergo quaesumus«, und die beiden Herren Putsch und Gottschau das Duett für zwei Bassstimmen »Der Herr ist der starke Held« aus *Händel's* Israel in Egypten.

Digitized by Google

✻ **Berlin.** (Joachim's Quartett-Soiréen.) Sonnabend den 21 October eröffneten die Herren Joachim, de Ahna, Reppoldi und W. Müller im grossen Saale der Singakademie ihre neuerkauf meisterhaften Streich-Quartett-Aufführungen. Der Saal war bis auf den letzten Platz nicht allein von aufmerksam-theilnehmenden, nein, was mehr sagen will, von wahrhaft begeisterten Zuhörern erfüllt, welche, auch ehe das entzückende Spiel begonnen, die Virtuosen mit lautem und lange anhaltendem Applaus begrüssten. Es ist jetzt der dritte Winter, dass Herr Joachim in dieser Weise dem Berliner Publikum classische Kammermusik vorführt, und wir wollen nur hinzufügen, dass dieses Jahr in seinen Begleitern ein Personen-Wechsel stattgefunden hat. An Stelle des ehemalischen Violoncellisten Herrn Schiever, welcher in den beiden vorausgegangenen Wintern die Brasche nepartie überaus mmen hatte, ist jetzt ein ebenso tuchtiger Virtuos, Herr Reppoldi, eingetreten. Zur Aufführung gelangte zuerst Haydn's reizendes Quartett in D-moll, welches man gewohnlich seines eigenthümlichen von der ersten Geige zu Anfang vorgetragenen Themas in halben Noten a-d-f-a wegen, das Quinten-Quartett zu nennen pflegt. Die Ausführung war in jeder Beziehung meisterhaft, und wenn es dem Referenten scheinen will, als könnte die Anflassung der Tempi von Seiten der Spielenden im Allgemeinen eine etwas ruhigere und objectivere sein, so ist er weit entfernt, hiermit auch nur den geringsten Tadel aussprechen zu wollen. Er möchte nur andeuten, dass die überaus grosse Fertigkeit der einzelnen Spieler auf ihren Instrumenten verbunden mit der seltenen Sicherheit, womit sie einander in Zusammenspielen sehr leicht zu einer etwas ruhigeren Freiheit in der Darstellung der rhythmischen Verhältnisse führen kann. Die zweite Nummer des Abends war das G moll-Quintett von *Mozart*. An der Ausführung dieses überaus lieblichen, melodienreichen und wohlklingenden Meisterwerkes betheiligte sich auf der zweiten Bratsche ein recht tüchtiger Schüler der musikalischen Hochschule, Herr Adolph Stiebie. Den Schluss des Abends machte eins der spätesten *Beethoven*'schen Quartette (Op. 127) in Es-dur, welches unter den Zuhörern auch seine Liebhaber zu haben schien.

✻ **Bonn.** Am Mittwoch den 18. October wurde der Beethoven-Verein unter Leitung des städtischen Musikdirectors Herrn J. v. Wasielewski wieder eröffnet, nachdem er längere Zeit durch den Krieg seine Uebungen eingestellt hatte. Im ersten öffentlichen Concerte wurde Göde's D-dur-Symphonie und die Ouverture zu Titus von Mozart aufgeführt. Ein Violinist Herr Winkelhaus aus Aachen trug ein Bruch'sches Concert und die Fdur-Romanze von Beethoven vor, zwar tüchtig studirt, aber rauh und hart, in der Cantilene wimmelnd. Für die drei Concerte des kommenden Winter werden jetzt einstudirt Josue von Händel und die Bach'sche Matthäus-Passion nochmals. Im ersten Concerte am 14. Nov. soll die vortreffliche Pianistin Emma Brandes sich wieder hören lassen. — Gelegentlich möge hier berichtigt werden, dass Herr Wasielewski das Stipendium nicht, wie mehrere Blätter (nach ihnen auch Nr. 40 d. Ztg.) berichtet haben, vom kgl. Unterrichtsministerium, sondern von Sr. Maj. dem Kaiser und König verliehen worden ist.

✻ **Darmstadt,** 24. Oct. *P.* Es schwebt doch ein eigenes Verhängniss über einen Theater, das ob des mithwide Element, das Feuer, auch keines mehr verschonen wolle. Seit 7 Uhr ist unser schönes und zur Berühmtheit gelangtes Hoftheater nur mehr eine Ruine. Ein Glück, dass die Vorstellung noch nicht begannen und keine Menschenleben zu beklagen sind. Auch die Instrumente und die werthvolle Bibliothek sind gerettet. Die Decorationen befanden sich meistens im alten Theater zur Aufbewahrung. Wie lange die Vorstellungen unterbleiben werden, ob man das alte Theater wieder nimichtet, oder ein provisorisches erbeuen wird, bleibt noch unbestimmt.

✻ **Kopenhagen.** Kaum hat die Saison angefangen und schon sitzen wir bis an die Ohren in Musik; königliche Oper, italienische Oper und Concerte die Hulle und Fülle, wahrlich, mehr kann man nicht verlangen. Im königlichen Theater hat man »Die Hugenotten« wieder aufgeführt und zwar mit theilweiser Veränderung einiger der Hauptrollen. So hat Herr Hertmann (früher am Stadttheater in Riga engestellt) die Partie des Raoul übernommen, während die Anderen jetzt den Pagen, welcher früher von der Riaa dargestellt wurde, giebt. Die Aufführung der Oper ist überhaupt löblich, namentlich zeichnen sich Chöre und das Orchester unter Leitung des Professors Peulli aus. — In der italienischen Oper geht es sehr bunt her; einige Mitglieder reisen ab, weil sie mit dem Empfange von Seiten des Publikums nicht zufrieden, und andere kommen wieder an, um diese zu ersetzen. Die Legrange mochte sich nach zwei Vorstellungen aus dem Staube und die Stella Bonheur, die übrigens hier Beifall errungen hat, wird nur noch ein einziges Mal singen. — Vor einigen Tagen gab die schwedische Sängerin Michaeli ein Concert und erntete vielen Beifall, was das Gesang betrifft, während die Ernte in finanzieller Beziehung einem Misswuchse gleich. Sonnabend werden Mdlle. Angela Orgeni, Hr. Wilhelmi und Hr. R. Janeffy ein Concert im kleinen Saale des Casinos veranstalten. Man erwartet sich von diesen Kräften etwas Bedeutenden in musikalischer Beziehung, besonders gilt dieses dem Hrn. Wilhelmi, der wenigstens unter hiesigen Musikern einen bekannten Namen hat. Es nimmt eher Wunder, dass die drei Genannten nicht auch in Gemeinschaft wirken, sondern dass Jeder von ihnen das ganze Programm hindurch nur sein eigenes Solostück vortragt; nicht einmal ein Duo für Piano und Violine ist engesetzt! Vielleicht wird es der Art Stücken im nächsten Concerte geben. Noue verrons!

✻ **Leipzig.** —*e.* [Drittes Gewandhaus-Concert am 19. Oct.] Wie wir schon in vorigem Referate zum Schlusse andeuteten, bot uns das dritte Abonnement-Concert bei weitem nicht die Genüsse unserer ersten entschädigt. Wirkten doch in dem genannten Concerte unsere beiden glanzendsten Sterne an dem weiblichen Künstlerhimmel mit: Frau Dr. Clara Schumann und Frau Amalie Joachim. Wo diese Beiden auftreten, vereint oder auch getrennt, da breitet der Genius der Kunst seine Fittige voll und rein aus; man geniesst im wahrsten und schonsten Sinne des Wortes. Auch der eingefleischteste verbissenste Kritiker (wenn er kein boswilliger Neider) legt de rabig sein scharfes Seciermesser bei Seite, weil er anerkennt vollendeten Künstlerinnen gegenüberstehi, an welche die Kritik sich schon nicht mehr wagen darf. Wir begnügen uns daher auch nur mit der Mittheilung dessen, was uns die beiden Künstlerinnen an dem Abende boten; mögen die geneigten Leser mit uns die Empfindungen hegen, die uns beim Vernehmen der Beiden durchdrangen. Nach der frischen im Schumann'schen Stile gehaltenen Ouverture von *Woldemar Bargiel*, die etwas feinsinniger hatte ausgeführt werden können, trug Frau Amalie Joachim das Recitativ »Herr! unsre Herrscherin mit der Zauberflöte« und die Arie »Wohl muss der unerwahlten Seelen« aus der »Pfingst-Cantate« von *J. S. Bach* vor; leider schadigte die moderne Instrumentirung (von E. Rudorff, wie wir horten) sehr die Gesangstimme. Kann man denn Bach's Werke nicht in ihrem einfachen und darum um so mehr ergreifenderen Gewande lessen! die Wath, alle älteren Werke mit modernen grossen Farben zu überpinseln, ist schon rein zur epidemischen Krankheit geworden, die weit entfernt ist, uns alter Werke geniessbar und verständlich zu machen, sondern eher das Gegentheil bewirkt, weil wir nur eine Caricatur, aber nicht das Original in seiner reinen Gestalt vorgeführt erhalten. — *Schumann*'s Amoll-Concert konnte wohl kaum eine bessere Interpretin finden als in der Frau des Componisten, die es uns so wiedergiebt, wie der Componist es empfunden; in gleicher Vollendung horten wir auch von ihr eine reizende Gavotte von *Gluck*, Andante (in Fdur) von *Schumann*, Impromptu (Op. 142 in Fmoll) von *Schubert* und nach stürmischem Applaus »Traumeswirren« von *Schumann*. Frau Joachim erfreute uns vorher mit den Liedern »Suleika« von *Schubert* und »Frühlingsnacht« (Leise zieht durch mein Gemüth) von *Mendelssohn-Bartholdy*, letzteres wiederholte sie, da die Entzückung des Publikums in nichtendenwollendem Beifalle sich aussprach. Den zweiten Theil des Concertes füllte die sogenannte »Rheinische« Symphonie Nr. 3 in Es-dur von *Schumann* aus, die schwerverstandlichste und am schwierigsten auszuführende. In vielen Theilen konnten wir mit dem Dirigenten in Wehl der Tempi nicht übereinstimmen; auch mochte sich hier und da eine Unsicherheit im Ensemble geltend, die hoffentlich bei einer nochmaligen Aufführung beseitigt ist.

✻ **Wien.** Die neue Operette Offenbach's, für die er den Titel »Schneeballen« (Boule de neige) vorgeschlagen, wird zuerst in Wien im Carltheater aufgeführt werden und dann erst in den Bouffes parisiens. — Im Stromfertheater ging am 19. die historische Operette: »Der Schuster von Strassburg« von Otto Wernhardt (Herzog von Koburg?) zum erstenmal in Scene. Als nächste Novität ist die komische Oper von Jones »Die Ente mit drei Schnabeln« ausersehen.

✻ **Wien.** [Sing-Akademie.] Der Vereinsleitung der Wiener Sing-Akademie hat ihren Bericht über das abgelaufene 48. Vereinsjahr ausgegeben. Sie gesteht, dass sie auch in diesem Jahre wie in allen früheren Abschnitten ihres Wirkens das Eine Ziel unverrückbar im Auge behalten hat, der reinen, vollsten Tonkunst zu dienen, und für die Verbreitung ihrer Kenntnisse, ihrer Würdigung nach Kräften beizutragen.« In dem vergangenen Jahre fuhrte die Sing-Akademie das seit 1834 in Wien nicht mehr gehörte Oratorium »Athalia« von Händel auf. Die Zahl der ausübenden Mitglieder im Vereinsjahre 1870/71 betrug im Ganzen 159 (48 Soprane, 37 Alte, 34 Tenore und 40 Basse), die der beitragenden 55. Die Einnahmen beliefen sich auf 3498 fl., die Ausgaben auf 3012 fl. Im Laufe der jetzt beginnenden Saison wird die Sing-Akademie drei Concerte unter der Leitung des Chormeisters Wenzwurm veranstalten.

Digitized by Google

ANZEIGER.

C. Luckhardt'sche Musikalienhandlung
[478] in **Cassel.**

Soeben erschienen:

Beethoven, Op. 7. Trio für Pianoforte, Violine und Cello bearbeitet von *F. Gust. Jansen.* 2 Thlr. 7½ Sgr.
Eschmann, Op. 49. Drei kleine Clavierstücke. Capriccio — Blumenstück — Liebeslied. 15 Sgr.
—— Op. 50. Album deutscher Volkslieder für Pianoforte. Erste und zweite Hälfte. à 1 Thlr.
Mayer, Charles, Op. 139. Galopp brillant, arrangirt für Pianoforte zu 4 Händen von *F. Gust. Jansen.* 27½ Sgr.
—— Op. 188. Deux pièces de Salon. Rêverie — Nocturne — Sage d'amitié, arrangirt für Pfte. zu 4 Hdn. von *F. Gust. Jansen.* 25 Sgr.
Rundnagel, Op. 10. 12 Vorspiele für die Orgel. 20 Sgr.
—— Op. 15. 12 Orgelstücke. 15 Sgr.
Schumann, R., Op. 78. Vier Duette. Für Pianoforte und Viol. oder Cello übertragen von *F. Gust. Jansen.* à 25 Sgr.
—— Dieselben für Pianoforte zu 4 Händen. 25 Sgr.
—— Op. 107. Vier Gesänge. Herzeleid — Die Fensterscheibe — Gärtner — Im Wald. Für Pianoforte allein übertragen von *Louis Liebe.* 15 Sgr.

Verlag von H. Pohle, Hamburg.

[475] Soeben erschienen:

Friedrich Kiel.

Op. 61.

Vier Märsche

für grosses Orchester.

Partitur 2 Thlr. Stimmen 4 Thlr.
Clavierauszug (vierhändig) 1 Thlr 20 Ngr.

Albert Dietrich.

Op. 25.

Morgenhymne aus dem Schauspiel „Elektra" von Herm. Allmers.

Concertstück für Männerchor u. Orchester.

Partitur 1 Thlr. 10 Ngr. Stimmen 2 Thlr. 15 Ngr.
Clavierauszug 25 Ngr.

[474] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

CADENZEN

zu

Beethoven's Clavier-Concerten

componirt

von

Clara Schumann.

I. Cadenz zum C moll-Concert, Op. 37,
II. Zwei Cadenzen zum G dur-Concert, Op. 58.

Preis 1 Thlr.

[478]

Offerte

von Büchern über Musik und Musikalien.

Anonymi scriptio de musica ed. Bellermann. 1841. 4°. Hfz. (1½ Thlr.) 25 Ngr.
Fragmentum graecae scriptionis de musica ed. Bellermann. 1840. 4°. (20 Ngr.) 10 Ngr.
Aristide Quintilien: Passage du traité de la musique par Vincent & Martin. Rome 1815. Fol. Pp. 15 Ngr.
Vincent, Notice sur 3 mscrits. grecs rel. à la musique. Paris 1847. 4°. 600 S. Hfz. 3½ Thlr.
Deiters, De Aristidis Quintiliani doctrinae harm. font. I. 1870. 4°. 8 Ngr.
Franz, J., De musicis Graecis. 1840. 4°. 5 Ngr.
Vetter, Specimen lexici in musicos graecos. 1841. 4°. 5 Ngr.
Tiron, Etudes sur la musique Grecque. Paris 1866. Eleg. Hfz. (4 Thlr.) 2½ Thlr.
Alberti, L., van Beethoven als dramat. Tondichter. 1870. 8°. 5 Ngr.
(Chopin) Themat. Verzeichn. s. Instrumental-Compositionen. 1870. 4°. 5 Ngr.
Dörffel, Verz. der Tonwerke von R. Schumann. 1871. 4°. 8 Ngr.
Jadin, Les symphonies de l'hiver. Paris 1808. 4°. Lwd. m. Goldschn. (22½ Frcs.) 5½ Thlr.
Lewald, A., Theater-Revue. 3 Bde. 1835—37. geb. Vergriffen und werthvoll. (6 Thlr.) 3 Thlr.
Liszt, John Field. 1850. 12°. br. 3 Ngr.
Marpurg, Von der Fuge. Exempel I—LVII. 4°. 10 Ngr.
Mixler, Musik. Staarstecher. Leipzig (1740). Ppbd. Selten. Schönes Expir. 2½ Thlr.
Naumann, E., Die Tonkunst in der Culturgesch. I. Bd. 1870. br. (3½ Thlr.) 2½ Thlr.
Schubert, F., Syst. alphab. Verz. s. Compositionen. 1870. 4°. 5 Ngr.
Musik-Zeitung, Niederrhein. Jhrg. 1853 cplt. 15 Ngr. 1854 (fehlen 9 Nrn.) 15 Ngr. 1855 Nr. 12—24, 26—28 15 Ngr. 1856 (fehlen 7 Nrn.) 15 Ngr. 1857 cpl. 20 Ngr. 1858 (fehlen 20 Nrn.) 10 Ngr. 1859 (fehlen 8 Nrn.) 15 Ngr. 1861 Nr. 12. 1862 Nr. 15. Einzelne Nrn. à ½ Ngr.
Signale für die musikal. Welt. 1865 cplt. 15 Ngr.
Tenhalle von Dr. Paul. 1866 (fehlen 5 Nrn.) 12 Ngr. 1869 (fehlen 7 Nrn.) 12 Ngr.
Wochenblatt, Musikalisches. 1870 cplt. 20 Ngr.
Bach, C. Ph. E., 5 Sonaten für Clavier. Berlin 1760. Hldr. 12 Ngr.
Balderich, Oster-Cantate für 4 Singstimmen mit Orchester. Partitur und Stimmen (von Stade 1825 Mscr.). 10 Ngr.
Bergt, Cantate, Singet dem Herrn. Partitur und Stimmen. Manuscript. 8 Ngr.
Berlioz, Ouverture zu Francs-Juges. Partitur. Mscr. 6 Ngr.
Cantiques avec des airs notés. Par Dumas. Leipsic 1775. Ldrbd. 8°. 12 Ngr.
Choralbuch, Mscr. ca. 1750. 267 Bl. qu. Fol. geb. 25 Ngr.
—— Lübeckisches, von J. P. Kunis. 1748. Mscr. qu. 4°. 97 Bl. 12 Ngr.
Haydn, J., Teutsche Kyrie (in G). Partitur und Stimmen. (1845 geschrieben.) 5 Ngr.
Meyer, Ewiger erbarme dich. Cantate. Partitur (Br. & H.) mit Stimmen in alter Abschrift. 10 Ngr.
Polyhymnia, Musikal. Monatsschrift. 1825. 27. 29. 30. 34. 35. 36. à 2 Thlr. à 5 Ngr.
Processionale mit Choralnoten. Mscr. 1822. 4°. 95 Bl. geb. 1 Thlr.
Psalmen Davids nach franz. Melodey durch Lobwasser. Herborn 1595. Pp. 8°. 1½ Thlr.
Recueil de Pseaumes d'hymnes et de cantiques. Berlin 1704. Mit Melodien. Ldrbd. 8 Ngr.
Schubert, G. Fr., Gesangstücke. Leipzig 1797. 10 Ngr.
Schreiber, J. E., Neue und annehmliche Arietten. Freyburg 1784. Pp. Selten! 1 Thlr.
Schuback, Die Jünger zu Emaus. Oratorium. 1. (einz.) Theil. Hamburg 1775. 10 Ngr.
Speron tes, Singende Muse an der Pleisse. 1744 mit 1. Forts. 1742. geb. 2 Thlr.
Dasselbe 1747 mit 1—3. Forts. 1742—45. Cplt. in 4 Bde. 8½ Thlr.
Zeitung, Allgem. Musikal. 1798. 97. 98. cplt. à 2½ Thlr.
(Durch die Expedition d. Bl. zu den angegebenen Preisen zu beziehen.)

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Carlstrasse 5.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 8. November 1871. **Nr. 45.** VI. Jahrgang.

Inhalt: Nomen et omen. Händel über Händel (Fortsetzung). — Ein musikalischer Ausflug nach Norddeutschland (Schluss). — Anzeigen und Beurtheilungen (Compositionen von Julius Zellner [Fortsetzung. Op. 5]). — Berichte, Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Nomen et omen.

Händel über Händel.

(Von G. G. Gervinus.)

(Fortsetzung.)

Was wird man von der Gediegenheit des Urtheils solcher Kritiker erwarten, deren blosse Lectüre so schlackenhaltig ist? Ihre ganze urtheilende Stärke besteht im Absprechen ohne irgend eine Begründung der eigenen Meinung, im Widersprechen ohne irgend ein Widerlegen, ja selbst ohne jede Berücksichtigung der gegnerischen Ansicht. Und in dieser Stärke ist Dr. Hiller weitaus der stärkere. Er widersetzt sich der Lehre von der Bedeutung der Accente und Worte für die Musik, aber auf die folgerechten summarischen Auseinandersetzungen des einleitenden Capitels in dem Händelbuche geht er nirgends ein. Er hebt gelegentlich einen Satz heraus, wie den über die Anleitung, die der menschliche Gesang in dem der Vögel gefunden habe, und leugnet ihn ab, weil ja doch der Gesang vor allem das menschliche Gefühl ausspreche solles, ohne ein Wort über die Ausführung zu verlieren, dass Thier und Mensch eine Strecke das Gefühl gemeinsam haben, daher der Mensch wohl den Ausdruck seiner einfachen Gefühle jenen Vögeln ablernen lernte, die einen allgültigen Empfindungston der Lust oder Schwermuth festhalten und nicht wie die Amseln, die Prototype der Instrumentisten, alle möglichen Melodiebrocken durcheinander spielen. Dr. Hiller opponirte hier einem Satze, der begreiflich nur von dem Naturmenschen gesagt sein konnte, aus dem Standpunkte einer gereiften Kunst und Menschheit; ein andermal kehrt er die Stellung um: er begegnet jener Lehre von Accent und Wort mit dem Argumente, dem Menschen sei von der Natur der Drang verliehen, sich musikalisch zu äussern ohne Anregung durch das Wort; wir sängen Alle aus voller Kehle, weil sie dazu geschaffen sei. Das ist Naturgesang, von dem das Alles in dem Buche zugestanden sein möchte; aber darum, weil seine Kehle zum Singen geschaffen ist, componirt doch ein grosser Künstler nicht seine grossen Kunstwerke? Dr. Hiller trimmphirt: »Sobald die Musik in ihrer vollständigen Wesenheit auftritt, [er meint, sobald sie das Beste, was sie besitzt, Gesang, Inhalt, Sinn von sich abgestreift hat,] lässt sie das Wort, das sonst omnipotente Wort weit hinter sich zurück.« Wo aber ist das »Wort« omnipotent in der Musik genannt in dem Buche, in welchem, so oft es von dem Verhältnisse von Dichtung und Musik, von Wort und Ton redet, das Bild von der gleichberechtigten Ehe durch und durch geführt, in welchem Lessing's Ansicht mit Wohlgefallen betont ist, der beide Künste nur für Eine anzusehen Lust zeigte! »Unser Recitativ beruht auf der Harmonie« ist ein weiteres absprechendes Machtwort Dr. Hiller's. Aber dem Nachweise, dass zur Zeit der Entstehung des Recitativs, dass in Händel's Recitativen, und gerade in dem erstberühmten und in allen ruhmwürdigsten seiner »grossen« Recitative die Harmonien vielmehr auf der Declamation, auf den Accenten beruhen, ist kein Wort der Erwähnung, geschweige der Widerlegung gegönnt! Ein instrumentaler Führer, der seine eigenen Wortcompositionen, seine Opern, in Sack und Asche abgebüsst und vergessen zu haben scheint, kann Dr. Hiller so weit geben, den haarsträubenden Satz zu schreiben: »selbst recitativische Gesänge, die unmittelbar dem Worte entsprungen, könnten sich andere Worte gefallen lassen, ohne musikalisch eine zu grosse Einbusse zu erleiden; im entgegengesetzten Falle sei nichts Rechtes dahinter!« Das ist allerdings zu dem Spruche des Buches: dass selbst die melodischsten Arien und Lieder, wenn etwas Rechtes dahinter sein solle, sich keine anderen Worte gefallen lassen können, ein directester Gegenspruch: die Wahl zu treffen, kann man einem denkreifen Kinde füglich überlassen. Sind hier die Gegensätze unversöhnlich, so fällt an anderen Stellen wieder umgekehrt eine Methode auf, die nicht greller die Freude am Widersprechen um des Widersprechens willen charakterisiren könnte, die Methode, in dem Tone von siegreichen Streitsätzen Lehren vorzutragen, die in anderen Formen höchst friedlich in dem Buche selber stehen. »Musik ist kein harmonischer Körper, dem die Poesie erst die Seele verliehen; sie ist ganz Seele und legt das Wort als einen Körper an, an welchem blödere Augen ihre Erscheinung erkennen mögen.« In Beziehung auf Gesangmusik steht S. 426 (bis wohin Dr. Hiller aber nicht gelesen hat): die Worte eines Gesanges hätten zu Händel's Zeit allgemein als der Leib der Rede, Sinn und Gefühl in den Worten als ihre Seele gegolten, welche Seele dann durch den Gesang das Licht erhalten solle, wodurch sie noch durchdringender leuchte als zuvor. Bei Dr. Hiller freilich ist die Stelle aus dem Gesichtspunkte der Instrumentalisten geschrieben, jener fasolirender Geistersehen, denen in der Musik die Seele ohne einen Körper sichtbar ist. Anderswo heisst es, der Reichthum der in dem zweiten Abschnitte des Händelbuches aufgeführten Gefühlsnüancen verschwinde gegen den Reichthum, den die Tonkunst in sich selber trage; auch das ist in dem Buche mehr als einmal zugegeben, dass die Musik das Empfindungswesen weit über das Vermögen der Sprache hinaus zu verklären, in den feinsten Schattirungen auszumalen vermag; so besonders S. 161, wo von den mittönenden Begleittönen eines Grundgefühles die Rede ist, welche die Sprachorgane nicht, wohl aber die instrumentalen Begleittöne angeben können, auch sie aber deut-

Digitized by Google

lich gegeben nur an und mit dem Hauptgefühlstone, der in dem beseelten Sinne der Worte niedergelegt sein muss; denn ohne diese greifliche Vorzeichnung werden die musikalischen Gefühlsnüancirungen nichts sein als Farbenklexe von Gestalten, welchen man die Contouren weggeriehen hat. Wieder an einer anderen Stelle polemisirt Dr. Hiller: »Nicht durch Nachspürung der Empfindungsaccente gelangt der Componist zur musikalischen Dichtung; die Worte müssen ihn gleichsam elektrisch berühren, ihr Inhalt muss ein homogenes musikalisches Bild in ihm erzeugen.« Das ist recht schön, steht aber nur mit ein bischen anderen Worten auf S. 103 in einem Satze über das Verhältniss von Melodie und Wort bei Händel, dem Sinne nach eben so zu lesen. Zu dem Capitel über die Polyphonie des Mittelalters bemerkt Dr. Hiller: ihre grossartige Wirkung habe mit den Worten und Accenten gar nichts zu schaffen. Das ist in dem Buche selbst, ohne berücksichtigt zu werden, aus dem Munde der ersten Gegner dieser Gesangart vorgetragen, die nur freilich gerade von dieser Eigenschaft der Polyphonie keine grossartige Wirkung empfanden, sondern in ihr den Hauptgrund ihres Unwerthes und ihrer einförmigen Langeweile erkannten. Was dann über diejenigen Werke Palestrina's gesagt ist, die jenen Grundfehler ablegten und mit der erhabensten musikalischen Wortauslegung ersetzten, die selbst nach Gervinus' Urtheil selbst der allvergötterte Händel nicht erreichte, darüber ist kein Wort verloren.

Dieser Art ist Dr. Hiller's Polemik gegen die Lehre von Wort und Betonung, auf die sich Geh.-Rath Bitter nicht einlässt. Ihre gemeinsame Polemik wider die neuen Satzungen über die Instrumentalmusik ist der gleichen Art: Absprechen über einzelne Sätze, ohne auf den Kern des Ganzen irgend eine Rücksicht zu nehmen. Absprechend leugnen Beide ganz nur gegen Gervinus gekehrt, die selbstrichterliche Bedeutung, die Beethoven seiner neunten Symphonie gegeben haben soll; die Stelle in dem Händelbuche ist ganz von Marx entlehnt, dem pietätvollen Schüler, dem schwärmerischen Verehrer Beethoven's, der sie in dem Tone eines unmittelbar und ganz sicher Unterrichteten mittheilt, den also Gervinus als eine unverdächtige Quelle ansehen durfte, wogegen ihm diese absprechenden Widersprüche ohne jeden sachlichen Grund, die Widersacher ohne jedes persönliches Anrecht zu einem Widerspruche erscheinen durften. Sie halten den angeblichen Sinn jener musikalischen Urkunde schon darum für unmöglich, weil Beethoven noch nach der neunten Symphonie Instrumentalwerke gesetzt habe! Als ob es nicht auch andere ehrenvolle Künstler gegeben habe, die das *video meliora deteriora sequor* gestanden hätten! Die Taktik in dieser Art Befehdung ist sehr ähnlich der anderen, mit der die Bewunderer Beethoven's an den Worten des sterbenden Meisters über Händel's Werke (»das ist das Wahre«) vorbeischlüpfen, die Biographen sie gern unterdrückt hätten; ein ganz anderes Selbstgericht, das von dem selbstlosen Manne ohne alle Selbstaufgabung gesprochen sein konnte: denn wenn Händel's Werke das Wahre sind, so sind in Beethoven's eigenstem Urtheile die seinigen nicht das Wahre, ohne darum das Werthlose sein zu müssen. — Absprechend erpicht sich Dr. Hiller, wir wissen nicht, ob vielleicht von dem Selbsturtheile über seine eigenen Werke ausgehend: »die Vocalmusik besitze nichts, was, als reines vollendetes Kunstwerk angesehen, den Meisterwerken der Instrumentalmusik an die Seite gesetzt werden könne, wo die Tonkunst ihren eigenen Gesetzen lebe!« Das Buch zeigt engsinglich, dass die eigensten Gesetze der Instrumentalmusik ihre technischen, aus todten mathematischen Gesetzen construirte Regeln sind, dass sie dagegen, geistig, ästhetisch, künstlerisch betrachtet, nur ihren springenden Launen giebt. Die Gegner wissen keine Antwort zu finden, so stellen sie sich an, als ob das Alles keine Antwort verdiene. Ein Seitenstück aus Bitter: »dass speculative und phantastische Köpfe den Versuch gemacht, die absolute Musik auf bestimmte greifbare Gedanken zurückzuführen, beweist weder für noch gegen die Sache, ist vielmehr für sie ganz gleichgültig:« Keine Spur eines Versuches zur Widerlegung der Sätze bei Gervinus, wonach hier gerade der Grundfehler steckt, welcher der Instrumentalmusik den Anspruch auf einen eigentlichen Kunstwerth raubt. Sie zwingt in sich selbst zu jenen Versuchen der speculativen Köpfe, weil sie eine höchst undeutliche und darum vieldeutige Sprache redet, weil sie, ohne objectiven Inhalt, zur subjectiven Unterschiedung ohne Inhaltes reizt. Womit das weitere Kriterium zusammenhängt, an dem der ästhetische Werth der Instrumentalmusik zu messen ist: dass in Folge jenes Mangels an einem bestimmten Gegenstande kein objectiver Massstab der Beurtheilung derselben gegeben ist, die daher in sich selbst und Kraft ihrer eigensten Natur den Laien, der ihren technischen Werth nicht fasst, auf alle Kritik zu verzichten nöthigt. Diesen Satz des Händelbuches citirt Herr Bitter S. 22 freilich (eine weitere Leseprobe) so, dass er ihn zu einem Unsinn macht, den er dann seinem Gegner aufbürdet: dieser (Verfasser des Händelbuches) stelle dem Laien die Zumuthung, bei der Instrumentalmusik auf alle Kritik zu verzichten?! und daran knüpft sich das stattliche Argument, mit welchem die beiden Herren in Einem Sinne alle Angriffe auf die Instrumentalmusik abzuschlagen glauben: dass sie die herkömmliche Meinung des Haufens gegen die Grillen des Einen setzen! Die Vorwürfe, die Gervinus der Instrumentalmusik zu machen hat, widerlegt nach Dr. Hiller »die tägliche Erfahrung«. Die tägliche Erfahrung, die nach Geh.-Rath Bitter der vorwitzige Verfasser des Händelbuches gar nicht einmal kennt! Er sollte, sagt ihm Herr Bitter, nur einmal in die Concertsäle kommen und den Eindruck beobachten, den Wagner's Ouvertüren, und gewisse Symphonien oder Orchestersätze »mässigeren Inhaltes« von Onslow, Taubert, Hiller u. A. zu machen pflegen, und er werde wohl anderer Meinung werden! Denkt Herr Geh.-Rath Bitter wirklich, dass Gervinus, der gelegentlich erzählt, er habe bis zum *mezzo del camin' di sua vita* nichts als die Musik der Welt und des Tages gehört, niemals in einen Concertsaal getreten sei? Bei der berüchtigten Einseitigkeit dieses Mannes fürchten wir, wäre noch eher zu vermuthen, er dürfte die Concertsäle allezeit besucht haben und noch besuchen, ja er dürfte darin alle Concerte von Händel hören, deren erste in Deutschland neuerlich gedruckten Proben doch gleich bewährt haben, dass sie wenigstens zu jenen Orchesterstücken »mässigeren Inhaltes« gezählt werden, und er würde sicherlich dennoch keiner anderen Meinung werden. Ahnen die beiden tapferen Kritiker gar nicht, wie es mit dem Publikum jener Concertsäle gerade in Beziehung auf seine Empfänglichkeit für die Instrumentalmusik eigentlich bestellt ist? Gervinus hat die »Tausende und Tausendes, die sich an ihr entzücken, ruhricirt und charakterisirt. In dieser Liste finden wir einen grossen Mangel. Alle Klassen der harmlosen Freunde der Instrumentalmusik sind aufgeführt, aber die grösste und zahlreichste und die am wenigsten harmlose ist übergangen oder doch nur in eingeschränktem Massse und an anderer Stelle, beiläufig erwähnt. Es sind die zeit- und modedienenden Heuchler, die wissentlich oder unwissentlich ein Verständniss, einen Genuss, ein Entzücken vorgeben und lügen, das sie in Wahrheit entfernt nicht empfinden. Wie viele in den begeisterten Auditorien der gewissen Symphonien rechnen die Herren in diese Klasse? Wir setzen, in einer Sache, in der nicht gut ein Beweis geführt werden kann, Absprechen gegen Absprechen: wenn sie leugnen, dass es weitaus die grössere Mehrheit ist, so wissen sie nichts von Menschen, und von Menschenart und Unart!

(Fortsetzung folgt.)

Digitized by Google

Ein musikalischer Ausflug nach Norddeutschland

von Dr. W. Spark

aus der englischen musikalischen Zeitschrift: »The Choir« übersetzt und mit Anmerkungen versehen von X.

(Schluss.)

Am Nachmittage desselben Tages begleitete ich einen Freund nach einer der gewöhnlichen wöchentlichen Uebungen der Mitglieder der berühmten Berliner Singakademie. Es war eine sehr interessante Versammlung von ungefähr 80 Singenden: circa 24 Soprane, 20 Alte (alles Frauenstimmen), 16 Tenöre und 16 Bässe. Herr Professor Grell leitete die Uebung, während Herr Blumner am Claviere begleitete. Das Programm bestand aus folgenden Stücken: 1. Choral (aus einer Motette) von J. S. Bach; 2. »Sancta Maria« von Hellwig; 3. Motette, mit abschliessendem Chorale: »Du hirte Israels« von J. S. Bach; 4. Messe: »Lobgesang an Schöpfungsmorgen« von Reichardt. Der Ton der Bassstimmen war merkwürdig gut und sonor, die tiefen Töne, sogar bis zum tiefen *D*, wurden mit vollkommener Klarheit der Intonation gesungen. Aber die anderen Abtheilungen scheinen mir nicht den correspondirenden Stimmen wohlgezogener Chöre in unserem eigenen Lande gleich zu stehen. Die Disciplin und Ordnung des Ganzen jedoch kann nicht genug ähnlichen Gesellschaften bei uns zur Nachahmung empfohlen werden. Alle Mitglieder grüssten, sobald sie die Bühne für die Sänger betraten, höflich zuerst den Director, dann den Pianisten, und setzten sich ruhig auf den gegebenen Platz, wo sie die Stimmen, aus denen gesungen wurde, nach der Ordnung der Ausführung bereitgelegt vorfanden. Während des Vortrages eines Stückes war im ganzen Raume kein Sprechen oder störendes Geräusch erlaubt, und die wenigen Leute der Zuhörerschaft, welche zu spät kamen, gebrauchten die Rücksicht, welche alle Deutsche der Kunst gegenüber zu beseelen scheint, und zeigten ihre geringe Neigung dem Anderen den Genuss zu verderben, indem sie sich leise und vorsichtig auf den Zehenspitzen und immer nur auf möglichst kurze Entfernungen weiter bewegten. Während des Gesanges stand der ganze Chor, wenn jedoch irgend ein Theil mehrere Takte lang Pausen hatte, dann setzten sich diejenigen, deren Stimmen nicht nöthig waren, nieder, erhoben sich jedoch auf einen Wink des Directors, der stets bereit war das Zeichen zu geben, gleichzeitig*) mit militärischer Präcision gerade vor dem Anfange ihres Theiles. Vielleicht ist dies zum Theil die Folge ihrer militärischen Erziehung; denn selbst in den untersten Classen geht auf der Strasse Niemand an dem Anderen vorbei, ohne schweigend zu grüssen. Dem Chore fehlte es nicht an Solosängern, von denen einige, wie mir gesagt wurde, sogar vom Platze die Soli in der Bach'schen Motette und in der Messe sangen mit bemerkenswerther Correctheit und gutem Stile und Ausdrucke. Es muss jedoch bemerkt werden, dass ein jeder dieser Sänger entweder Clavier oder irgend ein anderes Instrument spielen konnte, dessen Erlernung er seit frühester Jugend betrieben; denn es ist ein unumgänglicher Theil der Erziehung bei beiden Geschlechtern in Deutschland, dass sie alle Musiker und Kritiker von mehr oder minderer Leistung und Tüchtigkeit werden.**)

*) *en masse.*

**) Der Verfasser des »Ausflugs« hat für seinen Besuch der Singakademie eine sehr unglückliche Zeit getroffen: die Sommerszeit, wo der Chor auf ein Minimum zusammenschrumpft und häufig gerade die besten und sichersten Kräfte fehlen. Bekanntlich ist der Singakademie-Chor 3—400 Personen stark. Uebrigens schreibt Herr Dr. Spark den Namen des Dirigenten Professor Grell: Griel. Es ist wunderbar, dass dieser Mann, der mit seinen Werken — ich erinnere nur an die 16-stimmige Messe —, weit über anderen berühmten Componisten der Jetztzeit steht, so wenig bekannt ausser Landes, in Ehe ich die preussische Hauptstadt verlasse, muss ich noch *en passant* erwähnen, dass unter den Curiositäten des weltberühmten »Königlichen Museums« mit seinen herrlichen, die Thaten des Hercules und Theseus darstellenden Fresken*), mit einer fast religiösen Fürsorglichkeit zwei Flöten, eine bölzerne und eine silberne, aufbewahrt sind, welche Friedrich der Grosse zu benutzen pflegte, wenn er der Erholung von den ernsteren Staatssorgen bedurfte. Indem ich mir diese Reliquien ansah, konnte ich nicht umhin, mich der Anekdote zu erinnern, welche Forkel von dem Besuche Bach's berichtet, den Letzterer in Begleitung seines Sohnes Wilhelm Friedemann bei dem grossen preussischen Monarchen abstattete. (Der Verfasser erzählt hier die bekannte Anekdote, wie Seb. Bach, nachdem der König beim Beginne eines seiner gewöhnlichen Abendconcerte die Anwesenheit des Meisters in Potsdam erfahren, noch im Reise-Anzuge zum Könige befohlen worden wäre und dort die Silbermann'schen Pianofortes hätte probiren müssen, und wie er in Folge der Aufforderung des Königs eine sechsstimmige Fuge extemporirt hätte, deren Thema er nach seiner Rückkehr nach Leipzig in einem selbständigen Werke bearbeitete, welchem er den Namen: »Musikalisches Opfer« gab und das er dem Könige widmete. **)

Hier bemerkte ich auch in einem Raume, der besonders seltene Kunstwerke enthielt, auf einem der wunderbaren Bilder von Albrecht Dürer aus dem Jahre 1514 die Figur eines Mannes, welcher eine Tafel in Händen hält, auf der die folgende sinnreiche Figurentafel gezeichnet war; eine jede Reihe, man mag zusammen addiren, wie man will, ergiebt jedesmal die Zahl 34:

16	3	2	13
5	10	11	8
9	6	7	12
4	15	14	1 ***)

Eine der grössten in neuester Zeit gebauten Orgeln in Norddeutschland ist die in der St. Thomas-Kirche in Berlin, von W. Sauer in Frankfurt a. d. O. gebaut. †)

[Hier folgt noch die Disposition der Orgel, mit welcher der »Ausflug« in den mir vorliegenden Nummern abschliesst. *D. Lobers.*]

Die Reiseerinnerungen des Dr. Spark sind auch in einer Separat-Ausgabe erschienen unter dem Titel: An Musical Tour in Northern Germany by Dr. William Spark, reprinted from the »Choir«. London, Metzler & Co. *D. Red.*

*) Herr Spark erwähnt der am wenigsten bedeutenden Fresken des Museums. Viel kunstvoller sind die über den anerkannten befindlichen grossen Fresken, besonders auf der linken Seite, die eine allegorische Darstellung des menschlichen Lebens enthalten, sowie auch die grossartigen Freskobilder des Treppenhauses.

**) Die Anekdote steht bei Forkel: Ueber Johann Sebastian Bach's Leben, Kunst und Kunstwerke. Leipzig 1802, S. 9. — auch bei Bitter: Johann Sebastian Bach. Bd. II, S. 347.

***) Ich gebe diese mit den musikalischen Dingen in gar keinem Zusammenhange stehende Beobachtung des Herrn Spark nur der Sonderbarkeit halber wieder, die darin liegt, dass sie überhaupt in dieser musikalischen Reisebeschreibung einen Raum finden konnte.

†) Es ist dies dieselbe Orgel, die schon oben erwähnt wurde. Nr. 43, Sp. 676 dieser Zeitschrift. Die ungeheure Kuppel, von welcher Herr Dr. Spark dort spricht, ist auch etwas durch eine Vergrösserungsbrille geschaut, ähnlich wie bei der Petri-Kirche. Die Kuppel hat einen Durchmesser von ca. 60—70 Fuss und ist eine Zeltkuppel. Bis zum Schlusssteine derselben beträgt die Höhe des inneren kirchenraumes etwa 150 Fuss. Obwohl gross, ist also von

Digitized by Google

»ungeheuren Dimensionen« bei dieser Kirche doch nicht die Rede. Die Disposition dieser Orgel ist schon einmal in dieser Zeitung, Jahrgang 1870 Nr. 5, wiedergegeben und verweise ich daher auf dieselbe. Eingeweiht wurde diese Orgel am 13. Januar 1870 durch den jetzigen Organisten Herrn R. Sacco mit dem folgenden Programm: 1. Fantasia von J. S. Bach, 2. Choral-Vorspiel von J. S. Bach, 3. Aria von Haydn, 4. Adagio von Mendelssohn, 5. Pastorale von J. S. Bach, 6. Aria von Handel, 7. Freie Phantasie.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Compositionen von Julius Zellner.

(Fortsetzung.)

4) **Trio** in H moll für Pianoforte, Violine und Violoncell, Op. 5. Pr. 3 Thlr. 10 Ngr. (7⅔.) Part. Fol. 55 S.

Das Hmoll-Clavier-Trio Op. 5 gehört dem Genre des modernen Concert-Trios an, insofern es auf Wirkung in grösseren Räumen berechnet ist und vom Clavierspieler die Technik eines heutigen Virtuosen fordert; auch den anderen Instrumenten ist Alles zugemuthet, was von modernen Musikern verlangt werden kann: grosser Ton, Gewandtheit in allen Spielarten, schwierigen Lagen u. s. w.; für den Dilettantismus dürfte daher das Trio kein Zuwachs für eigene Bethätigung sein, was wir eigentlich bedauern, denn die Kammermusik soll den guten Dilettanten zugänglich sein, durch sie wird die gute Musik weiteren Kreisen nicht nur bekannt, sondern auch von ihnen begriffen und geläufig. Das ist aber nun einmal die Consequenz der allem Uebrigen entgegengesetzten Kunst-Zeitrichtung; die Künstler werden »von Gottes Gnaden«, das Publikum wird zum »beschränkten Unterthanenverstand« degradirt und soll so wenig als möglich drein zu reden oder gar zu handeln haben; »Geniesse!« sagt man ihm, »und wenn Dir's nicht gefällt, so denke nur, Du seist schuld; der Künstler macht was ihm beliebt!«

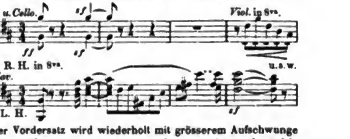
Bei dem Trio unseres Zellner ist nun freilich der Fall, dass es darin wirklich etwas zu geniessen giebt; es ist von Poesie durchhaucht, durchaus edlen Gehaltes, echt musikalisch erfunden und durchgeführt und kann nicht blos interessiren, sondern auch gefallen, vorausgesetzt nur, dass der Hörende nicht von Tönen blos umschmeichelt sein will, sondern im Stande ist, in einem Kunstwerke das Schöne herauszufinden, auch wenn es nicht Heiterkeit und Lebenslust athmet, sondern pathetisch gehalten den tieferen Regungen der Seele Ausdruck giebt. Man hat in Folge der Werke neuerer grosser Meister gelernt, die Musik als Spiegelbild ihres innersten Charakters und Wesens aufzufassen; die Musik ist in ihrer jetzigen Ausbildung zur nicht missverständlichen Sprache geworden, nicht freilich zur Sprache im engeren Sinne, wo es sich um Begriffe handelt, sondern zur Sprache der persönlichen Empfindungsweise und Lebensanschauung. Und wo der Künstler auch ganz Verschiedenes auszusprechen unternimmt, »zwischen den Zeilen« liest man doch Das, was unwillkürlich seinen Lebens-Hintergrund bildet.

Und so möchten wir Zellner nach diesem Trio als einen Künstler angesehen haben, der nicht blos schafft und bildet, nicht blos »tönend bewegte Formen« zusammenstellt, sondern dem die Musik mit dem ganzen Leben des Individuums verflochten ist, dessen Sehnen und Streben er, wenn auch im Einzelnen unwillkürlich und unwissentlich, ausspricht. Die Ansichten über diese Seite der Kunst gehen auseinander! Mögen sie immerhin, wenn nur das Greifbarere, das rein Musikalische an sich Werth und Würde aufzuweisen hat — und das ist bei Zellner's Trio der Fall.

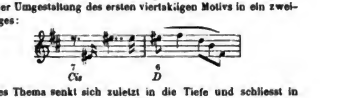
Werke von so grossem Umfange, wie ein Claviertrio oder eine Symphonie fordern genaueres Eingehen auf Inhalt und Bau und der Leser möge uns Solches verstatten.

Das Trio enthält vier oder beinahe fünf Sätze, da eine Einleitung zum Finale ziemlich selbstständig ausgebildet ist und fast als »Stück« oder Satz gelten kann.

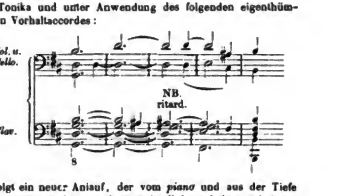
Der erste Satz, H-moll $^3/_4$, *Allegro con fuoco*, beginnt mit einem Thema, dessen Rhythmisirung an Schumann erinnert:



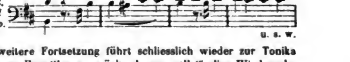
Dieser Vordersatz wird wiederholt mit grösserem Aufschwunge in höherer Lage, dann weiter ausgeheut mit Anwendung folgender Umgestaltung des ersten viertaktigen Motivs in ein zweitaktiges:



Dieses Thema senkt sich zuletzt in die Tiefe und schliesst in der Tonika und unter Anwendung des folgenden eigenthümlichen Vorhaltaccordes:



Es folgt ein neuer Anlauf, der vom *piano* und aus der Tiefe sich allmälig wieder zum *forte* in die Höhe erhebt, wobei das Motiv zwar festgehalten, aber zu einer anderen Melodie und einem Nachahmungssatze zwischen Violine und Cello verwendet ist; während das Clavier sich dazu in einer Achteltriolen-Figuration ergeht:

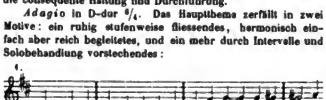


Die weitere Fortsetzung führt schliesslich wieder zur Tonika und zum Hauptthema zurück, dessen vollständige Wiedergabe dann den Streichinstrumenten übergeben ist. Schliesslich Uebergang nach D-dur und zum Seitensatze, dessen Melodie Aehnlichkeit hat mit dem zuletzt angeführten canonischen Satze, wobei aber das wegfällt. Diese Melodie geht später in das Clavier und selbst in den Bass desselben über und nach einem *Crescendo* tritt auch das Hauptthema, aber in Dmoll-Dur, auf, worauf der erste Theil in dieser Tonart schliesst, aber ohne zu repetiren. Im zweiten Theile finden thematisch-modulatorische Durchführungen der Motive des Themas und des Seitensatzes statt; das contrapunktische Element ist dabei nicht eben stark ausgeprägt, wie in den meisten modernen Kammermusikwerken. Es folgen die Wiederkehr des Themas und der Seitensatz in H-dur, in welcher Tonart der Satz auch schliesst, was uns für einen ersten Satz nicht ganz richtig scheint, denn wenn in Dur nach Moll die Versöhnung oder der Sieg einer Idee aus-

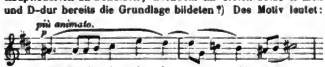
Digitized by Google

gesprochen ist, wozu sind dann noch weitere Sätze nöthig? — Was an diesem ersten Satze fesselt, ist der charaktervolle Ernst seiner Motive, der poetische Klang, das energische Aufstreben, die consequente Haltung und Durchführung.

Adagio in D-dur $^{6}/_{4}$. Das Hauptthema zerfällt in zwei Motive: ein ruhig stufenweise fliessendes, harmonisch einfach aber reich begleitetes, und ein mehr durch Intervalle und Solobehandlung vorstechendes:

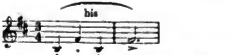


Das zweite wird unmittelbar von allen Stimmen aufgegriffen, während das erste sich breit melodisch auslegt und, als erstes, auch den Vorrang behauptet, wiederkehrt, überhaupt dem Stück den Hauptcharakter verleiht. Eine Bemerkung mag hier stehen, die sich aber auf beinahe alle Sätze bezieht, die nämlich, dass der Componist auch in Beziehung auf das instrumentale Zusammenwirken ganz modern schreibt und alle Stimmen fast beständig zusammen spielen lässt: an Pausen, wodurch die verschiedenen Klangfarben mehr auseinander gehalten werden, ist durchaus kein Ueberfluss; gewinnt der Satz dadurch unmittelbar an Klangfülle, so leidet er doch leicht wieder an ökonomischem Mangel und ein wenig an Monotonie. Diese Neuerung fällt Anderen zur Last als unserem Zeitner; man muss aber nicht Alles nachmachen, was Andere gemacht haben. Nach dem Hauptsatze und einer vielleicht absichtlich verschwommen gehaltenen Uebergangsstelle folgt ein Seitensatz in H-moll, von der Violine zuerst gebracht. (Ist es nicht ein kleiner Fehler, im *Adagio* als zweitem Satze abermals D-dur und H-moll als Haupttonarten zu benutzen, nachdem im ersten Satze H-moll und D-dur bereits die Grundlage bildeten?) Das Motiv lautet:

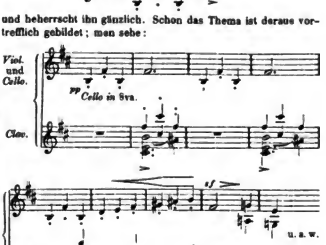


In seinem mehr fragenden Charakter passt das Motiv recht gut als Gegensatz zu dem positiven ruhigen Ernste des Hauptthemas. Wohlthuend wirkt die Uebertragung desselben, nach einem energischen Zwischensatze, nach E-moll. Nach dem Abschlusse dieses Theiles in H-moll und einem Uebergange von vier Takten folgt das Hauptthema wieder in D-dur und wieder von der Violine gebracht, aber vom Clavier mit einer selbständigen, in Achtein und Achteltrioler sich bewegenden Gegenmelodie begleitet, während das Cello *pizzicato* auf *A* als Orgelpunkt verharrt. Von sehr schöner Klangwirkung ist der Schluss des *Adagio*, wo das Clavier in tiefen Chorden das Thema-Begleitungsmotiv in Moll-Dur, dann im reinen Dur nachklingen, und dabei Violine und Violoncello auf der Octave *d* (und *cis*) liegen lässt. — Auch dieses Stück lässt an Ernst der Haltung, Poesie des Colorits, Geschmack in den Motiven kaum Wesentliches zu wünschen übrig.

Nun folgt ein Satz, *Scherzo* H-moll $^{3}/_{4}$, *Allegro vivace*, in welchem der Componist zeigt, dass ihm auch eine humoristische Ader verliehen ist; wir wünschten, dass sie von ihm recht gepflegt würde, denn je grösser der Ernst, desto gewisser muss ihm der Humor gegenüber stehen, sonst entsteht Unbehagen. Bis jetzt ersehen wir erst die »Ader«, zum eigentlichen Humor fehlen noch die drastischen freien Einfälle; aber lustig ist das Stück immerhin genug. Das Motiv des Satzes heisst:



und beherrscht ihn gänzlich. Schon das Thema ist daraus vortrefflich gebildet; man sehe:



Das Motiv zerfällt, wie man wohl gleich ahnt, in zwei Theile: in die drei Viertel- und die gehaltene Note; jeder derselben findet seinen vollen Ausbau. In Verbindung mit dem ersten treten denn auch neue Melodien als Seitensätze auf. Im zweiten Theile stellt der Componist den drei Vierteln *h fis h* den Accord $^{7}_{fis}$ mit verminderter Quint entgegen, resp. den A moll-Accord des Claviers:

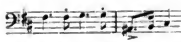
und was dergleichen harmonische Späße mehr sind. Ein gehaltenes Trio in G-dur unterbricht oder theilt den Satz und lässt das Da Capo desto willkommener erscheinen. (Vielleicht hätte die Taktvorzeichnung im Trio zweckmässiger $^{6}/_{4}$ geheissen, für die Spieler der Streichinstrumente wäre damit das Pausiren bedeutend erleichtert.)

Das zum Finale leitende *Andante* steht in E-dur $^{3}/_{4}$ und ist ein zweitheiliger Liedsatz mit freier und veränderter Wiederholung, die in eine Coda verläuft, worauf zum Schlusse nochmals die ersten Themaklänge verhauchend erklingen. Dann ein kurzer Uebergang $^{\#\ 7}_{E\ E\ Fis}$ zum Finale. Das Thema, sowie das ganze *Andante* erinnern in der Stimmung an des Notturno des Sommernachtstraumes, dessen Tonart es auch theilt. Sinnige und innige Melodik, durchflochten von kräftigen Accordschritten (im zweiten Theile des Themas), geben dem Stück ein warm poetisches Colorit, in das man sich gern vertieft.

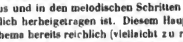
Das *Finale* selbst (H-moll $^{4}/_{4}$ *Allegro energico*) ist von gedrungener kräftiger Rhythmik und kehrt den pathetischen Ton wieder stark hervor. Die Anlage des Themas deutet von Ferne auf Fuge hin, in welcher Ferne der Satz auch abschliesst. Das Stück beginnt nämlich *pianissimo* mit dem Motive:

Digitized by Google

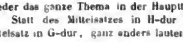
und das nach längerer Steigerung *fortissimo* eintretende Thema heisst:



Die Wendung nach D-dur im dritten und vierten Takte ist von grosser Kraft, wie denn überhaupt Nichts gespart ist, was wirkt; man sieht aber am Thema, dass die Kraft gleich Anfangs im Rhythmus und in den melodischen Schritten liegt, also nicht blos äusserlich herbeigetragen ist. Diesem Hauptsatze, in welchem das Thema bereits reichlich (vielleicht zu reichlich) durchgeführt ist, steht ein Mittelsatz in H-dur gegenüber, enthaltend eine warminnige Melodie des Violoncellos, dann der Violine, vom Clavière in vollen Tönen begleitet; gegen Ende spielt im Bass das Hauptthema hinein, bis es in G-dur klar aber *piano* wieder zur Hauptsache wird, aber nur vorübergehend, denn der Autor vertieft sich in die Figur des ersten Taktes:



und bildet daraus eine längere Uebergangsstelle, aus welcher allmälig wieder das ganze Thema in der Hauptonart sich hervorarbeitet. Statt des Mittelsatzes in H-dur folgt später ein zweiter Mittelsatz in G-dur, ganz anders lautend, harmonisch aber doch mit jenem verwandt. Schwunghaft ist der Uebergang nach Es-dur bei der Wiederholung des zweiten Theiles dieser Melodie. Nachdem auch dieser Gedanke gründlich ausgebaut ist und das Hauptthema sich bereits wieder angemeldet, folgt die Fuge, deren Thema und Gefährte jetzt natürlich so heissen:



Wir wollen nicht als Reminiscenzenjäger erscheinen, sonst würden wir aus dem dritten und vierten Takte des Themas auf das Product eines berühmten Wiener Componisten hinweisen, wovon sich ein sehr markantes Motiv unserm Autor eingeprägt haben mag. Dergleichen passirt wohl Jedem. — Ob die Fuge mit 5 Seiten nicht etwas zu lang gerathen ist im Verhältnisse zu dem, was an eigentlicher thematischer Arbeit darin steckt, überlassen wir der Ueberlegung des Componisten in späterer Zeit, wenn er seinem Opus objectiv gegenüber stehen wird.

Wir schliessen unsere Mittheilung über das Trio mit dem Bemerken, dass es am Wohnorte des Referenten von drei tüchtigen Musikern in einer Sitzung zweimal nacheinander durchgespielt worden ist, und dass es Allen beim zweiten Male noch besser und entschiedener gefallen hat als beim ersten Male; auch wurde allseitig der Wunsch laut, es in Bälde wiederholt zu spielen. Man hatte zum zweiten Male die Tempi durchaus etwas mässiger genommen, wobei die betreffenden Sätze an Kraft und Klarheit entschieden gewannen. Namentlich möchten wir (mit Erlaubniss des Componisten?) empfehlen, das *più animato* im *Adagio* «um *grano salis*» zu verstehen und auszuführen. Unsere Trio-Gesellschaft war einig, dass hier ein ernsthaftes und poetisches Kunstwerk vorliege, von dessen Autor man wohl noch viel Schönes und Gediegenes erwarten dürfe.

(Fortsetzung folgt.)

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **Berlin.** (Symphonie-Kapelle.) Die Berliner Symphonie-Kapelle, über welche wir vor einiger Zeit in Nr. 34 dieses Jahrganges unserer Zeitung Bericht gaben, steht in diesem Winter unter Musikdirector Ludwig Dappe's Leitung, und giebt wie bisher zweimal wöchentlich (Mittwoch Abends in Sommer's Salons und Sonntag Nachmittags in der Villa Colonna an der Königsbrücke) ihre beliebten Symphonie-Concerte für einen geringen Eintrittspreis. Neben diesen regelmässigen Concerten hat sie für diesen Winter aber noch drei Abonnements-Concerte im Saale der Singakademie angekündigt, von denen das erste am Sonnabend den 28. October stattfand. Dasselbe war in jeder Beziehung wohl vorbereitet und legte ein beredtes Zeugniss für die Strebsamkeit der Spielenden sowohl, als auch ihres Dirigenten ab. Der Abend wurde durch Gluck's Ouvertüre zur Iphigenie eröffnet, welche vollkommen schön und rein vorgetragen wurde, wobei das jetzt bedeutend verstärkte Streichquartett (Violine I 10, Violine II 8, Viola 6, Violoncello 8, Contrabass 6) von vortrefflicher Wirkung war. Die Leistungsfähigkeit der Kapelle kann man billigerweise nur nach diesen Abonnements-Concerten beurtheilen, weil dieselben mit ungleich grösserer Sorgfalt vorbereitet werden können als jene Wochenconcerte, in denen oftmals grössere Werke ohne unmittelbar vorangegangene Probe gespielt werden müssen. Aber noch mehr als eine sorgfältig vorbereitete Ausführung wollte die Kapelle dem Publikum bieten, sie hatte, um dem ersten dieser Abende einen besonderen Glanz zu verleihen, Herrn Kapellmeister Dr. Ferd. Hiller aus Köln um seine Mitwirkung ersucht, welcher *Beethoven's* Clavier-Concert in C-moll und eine neue von ihm selbst componirte Suite auf dem Flügel vortrug und ausserdem noch eine neue Ouverture zu Schiller's »Demetrius« ebenfalls von seiner Composition dirigirte. So anerkennenswerth auch diese jedenfalls aus einer löblichen Bescheidenheit entspringende Rücksicht gegen das Publikum war, so hätte die Kapelle dennoch besser daran gethan, sich ganz auf ihre eigenen Füsse zu stellen oder das Gute wenigstens nicht in der Ferne zu suchen, da das, was Herr Hiller bot, nicht den Erwartungen entsprach. Gewiss sind unter den Berliner Clavierspielern viele (ich nenne nur Taubert, Loeschhorn, Schlottmann, Rudorff), die unter den obwaltenden Umständen gern den Vortrag eines *Beethoven*'schen Concertes übernommen und sicherlich auch ihre Aufgabe vollkommener gelöst hatten. Herr Hiller mag in früheren Jahren ein trefflicher Spieler gewesen sein, jetzt ist er es aber nicht mehr, und so hat er in diesem Concerte auch nicht einen Accord mit beiden Händen zu gleicher Zeit angeschlagen, sondern stets die Töne von unten nach oben angegeben; eine Manier, welche allen Rhythmus zerstört. — Die neue Suite zeigte zur wenig Erfindung, und endlich die Ouverture, mit einem ungerechenden Horn-Solo beginnend, artete im Allegro bald zu einem so unbeilenden, intensiven und betäubenden Lärm aus, dass Referent nie etwas Lächerlicheres gehört hat. Da wirkten drei Posaunen mit einer Bass-Tuba, vier Hörner, zwei Trompeten mit Pauken, alle Saiten- und Holz-Instrumente mit der Flauto piccolo wohl zehn Minuten lang fast ohne Pause; kurzum, es war, als wenn man Häuser einstürzen hörte und dabei nicht eine Spur von musikalischen Gedanken! — Sehr wohlthuend stach dagegen die *Zellner*'sche Symphonie in F-dur ab; wenn dieselbe auch nicht so tief nach des Referenten Ansicht zu dick instrumentirt ist, — Posaunen als Orchesterinstrument ohne Deckung durch menschliche Stimmen sind immer bedenklich; — so sind in derselben doch musikalische Gedanken vorhanden, die einzelnen Instrumente kommen zu ihrer Geltung und lassen sich in melodiösen Tonfolgen hören; kurzum aus der Symphonie spricht ein entschieden musikalischer Sinn ihres Urhebers. Von den vier Sätzen sind die drei Allegro-Sätze die besseren und gedankenreicheren. Das Adagio oder Andante in B-dur ist der unbedeutendste, wie in den meisten neueren Instrumental-Werken. Hier wird von den Instrumenten Gesang verlangt und eine grössere und breiter angelegte Melodie, welche zu erfinden selten denen gelingt, welche sich nicht mit Gesang und contrapunktischer Stimmführung gründlich beschäftigt haben. — Schliesslich müssen wir noch der Alt-Sängerin Frau Louise Voss mit Anerkennung gedenken, welche eine Arie aus *Gluck's* »Orpheus« und zwei moderne Lieder vortrug. Dieselbe besitzt alle Anlagen einmal eine vortreffliche Sängerin zu werden; eine kräftige klangvolle Stimme, in welcher Kopf- und Brust-Tone gleichmässig voll, schön, rund und rein ansprechen; dabei hat sie ein gutes musikalisches Gehör, so dass ihr nur selten einmal ein Intervall nicht vollkommen rein gelang. Wenn sie mit diesen glücklichen Eigenschaften einst einen angekunstelten natürlichen Vortrag ohne sogenanntes Partamento der Tone und ein weniger gesuchtes verschleppteres Pianissimo, sowie überhaupt eine grössere Genauigkeit in der Wiedergabe der rhythmischen Verhältnisse zu verbinden weiss, so wird sie auch eine noch grössere Wirkung auf ihre Zuhörer ausüben. — Das zweite Concert findet am 18. November statt.

Digitized by Google

* **Frankfurt a. M.** Unsere musikalische Saison hat mit der Eröffnung der Museums-Concerte am 13. October begonnen. Die Museums-Gesellschaft, welche bekanntlich dem Frankfurter Publikum nicht nur musikalische, sondern auch, durch eine Reihe von Vorträgen, wissenschaftliche Unterhaltungs-Abende bereitet, hat seit vorigem Winter neben ihren grossen Concerten auch die Pflege der Kammer-Musik in die Hand genommen. So weist der Prospect der Museums-Gesellschaft 12 grosse Concerte, 10 Kammermusik-Abende und 10 wissenschaftliche Vorträge auf. Die ersteregenannten Concerte haben ihren Schwerpunkt in den symphonischen Aufführungen. Das unter Leitung des Herrn Musikdirector Carl Müller stehende Orchester hat seinen Hauptstock in dem Theater-Orchester, wird aber durch eine anschnliche Anzahl anderer Musiker, die zum Theil auch der Nachbarschaft herkommen quantitativ und mehr noch qualitativ verstärkt. Es hat nicht nur bedeutende Künstler aufzuweisen, sondern, was viel wichtiger ist, es ist in seiner Gesammtheit von ruhmlichster Tüchtigkeit. Da nun an seiner Spitze ein ebenso tüchtiger als gewissenhafter Dirigent steht, so sind die Orchester-Aufführungen der Museums-Concerte durchgängig sehr tüchtige Leistungen, und ich darf mich in meinen Referaten darüber sehr kurz fassen. Die Vocal-Musik wird in diesen Concerten meist durch fremde Solisten vertreten, in einigen — so wer wenigstens bisher der Brauch — durch Chordarführungen des von derselben Hand geleiteten rühmlichst bekannten Cacilien-Vereins. Ausserdem böten wir regelmässig Virtuosen auf den üblichen Concert-Instrumenten. Dies ist im Allgemeinen die Signatur der Museums-Concerte. — In den 10 Abend der Kammermusik-Abende sollen, wie im vergangenen Jahre, vorzugsweise Streichquartette durch die Herren Concertmeister Hugo Heermann, R. Becker, C. Walcker und W. Müller, sowie Trios unter Mitwirkung Clara Herrn M. Wallenstein, ferner grössere Ensemblestücke zur Ausführung kommen. Auch sollen fremde Künstler, besonders solche, welche in den Museums-Concerten auftreten, zur Betheiligung gewonnen werden. — Unter den wissenschaftlichen Vorträgen findet sich in der Regel auch ein oder einige, dessen Thema aus dem Gebiete der Musik genommen ist. So hörten wir im vorigen Winter einen höchst geistvollen Vortrag von W. H. Riehl über Beethoven. Für diesen Winter soll Ambros zu einem Vortrage gewonnen sein. Soviel im Allgemeinen. — Das erste Museums-Concert dieser Saison am 13. October begann mit der tadellos durchausführten B dur-Symphonie von *Beethoven* und schloss mit der gleichfalls sehr klar und präcis gespielten Ouvertüre »Fingals-Höhle« von *Mendelssohn*, diesem Lieblingsstücke eller guten Orchester. Nicht das gleiche Interesse wie diese von einheimischen Kräften gebotenen Leistungen konnten uns diejenigen der beiden auftretenden fremden Virtuosinnen abgewinnen. Die Sängerin Fräulein Hosseit-Barth sang *Mendelssohn's* Concert-Arie, sowie verschiedene am Flügel begleitete Lieder von *R. Franz*, *Schubert* und *Weber* (»Das Veilchen«). Man wurde sie eine gute Sängerin nennen können, hätte sie eine correcte Aussprache der beiden Vocale. Fräul. Anna Mehlig endlich spielte *Schumann's* Pianoforte-Concert in A-moll mit der erforderlichen Virtuosität, jedoch nicht überall hinreichend klar in Folge von Missbrauch des Pedals. Ausserdem begleitete sie uns mit dem Vortrage der von *Liszt* in ungleichlicher Weise orchestrirten E dur-Polonaise von *C. M. v. Weber*. — Ueber die erste Kammermusik-Soirée am 18. October kann ich kurz sein. Es kamen in trefflicher Ausführung durch die obengenannten Herren zum Vortrage: zwei Streichquartette: Op. 76 Nr. 4 (C-dur) von *J. Haydn* und Op. 18 Nr. 5 (A-dur) von *Beethoven*, zwischen beiden *Mozart's* Trio für Pianoforte, Clarinette und Viola, gespielt von den Herren M. Wallenstein, Abel und Welcker.

* **Leipzig.** —p. Ueber die Concert-Woche vom 23. bis 27. Oct. hier in Leipzig hatte unser geistreicher Feuilletonist Dr. Hiller in Köln, wenn er dieselbe miterlebt, einen neuen amüsanten Artikel über »Zu viel Musik« schreiben können. Das »Zu viel« konnte man wahrlich auf diese Woche anwenden, besonders aber auf das im Ulimon'schen Circus Gehörte (nicht Gesehene!). Doch gehen wir annalistisch in unserem Referate zu Werke. Also Montag Abend den 23. Oct. Concert im Saale des Gewandhauses, gegeben von Frau Dr. Clara Schumann und Frau Amalie Joachim, welches ein zahlreiches und dankbares Publikum fand, das jede Nummer mit stürmischem Beifalle aufnehm. Es war aber auch ein Concert voll der schönsten, herrlichsten Gaben, wie sie selten geboten ist. Frau Schumann trug folgende Stücke vor: Sonate in G-moll Op. 22 von *R. Schumann*, Präludium in H-moll aus den Pedalfugen von *S. Bach*, Variationen in Es-dur Op. 82 von *Mendelssohn*, Notturno in H-dur und Scherzo in B-moll von *Chopin*, und Nr. 1, 2, 5, 7, 8 aus den »Ungarischen Tänzen« zu vier Händen von *Johannes Brahms*, letztere mit unserer eminenten Pianistin Frl. Heuffe zusammen; Frau Joachim sang eine Arie aus »Jephta« von *Händel*, Nr. 1, 2, 3, 4 aus »Frauen-Liebe und Leben« von *Schumann*, zwei Lieder von *Schubert* (»Du bist die Ruhe« und »Frühlingsglaube«, denen sie noch das Lied »Ich grolle nicht« von *Schumann* hinzufügte. — Am Dienstag den 24. fand das erste Concert des so neuem frischen Leben wiedererwachten Musikvereines »Euterpe« im Saale der Buchhändlerbörse unter Leitung des Dirigenten Herrn Volkland statt, welches einen recht guten Erfolg hatte, wie wir hörten. Befremd konnte demselben nicht bewohnen und so möge für diesmal nur das Programm mitgetheilt werden: Ouvertüre zu »Faust« von *L. Spohr*; Arie aus »Idomeneo« von *W. A. Mozart*, vorgetragen von Frl. Anne Bosse, Mitglied des Stadttheaters zu Leipzig; Concert für Violine von *M. Bruch*, vorgetragen von Frl. Franziska Friese aus Crefeld, Symphonie Nr. 7 (A-dur) von *L. von Beethoven*; Cavatine aus »Euryanthe« von *C. M. v. Weber*, vorgetragen von Frl. Bosse, Adagio aus dem neunten Violin-Concert von *L. Spohr*, vorgetragen von Frl. Fr. Friese; Lieder mit Pianoforte-Begleitung, vorgetragen von Fräul. A. Bosse. — Das vierte Abonnement-Concert im Gewandhaussaale am 25. Octbr. war noch vollendeter als das dritte Concert, sowohl durch den Inhalt des Programmes, als auch durch die Ausführung der einzelnen Nummern. Dazu trat, dass die beiden gefeierten Künstlerinnen Frau Dr. Clara Schumann und Frau Amalie Joachim auch diesem Concerte ihre Mitwirkung liehen. Es wurde mit *Gade's* ewig junger und stets willkommener Symphonie in B-dur (Nr. 4) eröffnet, in vortrefflicher Executirung, wie auch die das Concert beschliessende grosse Ouvertüre zu »Leonore« von *L. von Beethoven*, die auf dem Programme (wie auf anderen) immer noch irrthümlich als die dritte bezeichnet ist. Man sieht daran, wie wenig die historischen Forschungen berücksichtigt werden. Ausser diesen beiden wurde uns noch ein neues Orchesterwerk vorgeführt: Scherzo von *Carl Goldmark* (hier zum ersten Male), ein äusserst gefälliges Werk, das eine tüchtige Befähigung in der Behandlung des Instrumentalen bekundet, die nirgends in Uebertreibung geht, sondern sich überall auf den schönklang nur hinzielt. Auch die Motive, die in mannigfaltigster Verwendung in den reizendsten Klangfarben auftreten, zeugen von der Frische der Erfindung und dem Talente des Componisten. Das vierte grössere Werk, das uns geboten wurde, war das Concert in G-moll für Pianoforte von *L. von Beethoven*, welches Frau Schumann in gewohnter Meisterschaft vortrug, in demselben spielte sie ihre eigene (auch im Drucke beim Verleger dieser Zeitung erschienene) Cadenz, die in seniger Weise die Hauptmotive des ersten Satzes zusammenfasst und daher den Gang und Eindruck des Werkes nicht stört. Die Solostücke, welche uns Frau Schumann zu hören gab, waren: »In der Nacht« (aus den Phantasiestücken Op. 12), Nr. 4 aus den Nachtstücken Op. 23 und Scherzino (aus dem Faschingsschwank), alle drei von *Robert Schumann*, und nach dem begeisterten Applause die im dritten Concerte schon vorgetragene Gavotte von *Gluck*. — Frau Joachim hatte sich die Arie »Ah, perfido, spergiuro« von *Beethoven* zum Vortrage gewählt, ferner die Lieder von *Franz Schubert*: An die Musik, Geheimes, und die Tanzcomposition. Die Lieder wurden meisterhaft von der Künstlerin interpretirt, weniger sagte uns der Vortrag der Arie zu, obwohl sie dieselbe in kunstgerechtester Weise reproducirte; uns will aber dünken, dass die Composition durch die Transponirung für eine tiefere Stimme, während sie für eine Sopranstimme geschrieben, an Wirkung verliert. Wir hatten lieber dafür eine der herrlichen Alt-Arien Händel's von Frau Joachim gehört. Der Gesammteindruck des Concertes war ein äusserst erhabener, wie wir ihn leider selten im Gewandhause geniessen. Aber Dank gebührt der Direction, die uns im dritten und vierten Concerte Gelegenheit gab, vortreffliche Werke von vortrefflichen Künstlerinnen vorgetragen zu hören, abgesehen von den stets vorzüglichen Leistungen des Orchesters. (Schluss folgt.)

* [Eine croatische Original-Oper.] Am 21. October wurde in Agram eine croatische Original-Oper »Ljubavi zlobe« von Vatroslav Lisinski († im J. 1854), Text von Dr. Demeter, aufgeführt. Die Oper wurde mit grossem Beifalle aufgenommen.

* Im Verlage von N. Simrock in Berlin ist nun der vollständige Clavier-Auszug mit Text von Max Bruch's grosser Oper in vier Aufzügen »Hermione« (Text nach Shakespeare's Wintermärchen von Emil Hopffer) erschienen. Pr. 8 Thlr.

* In einigen Zeitungen sucht man neues Journal einen musikalischen Mitarbeiter, welcher im Stande wäre, den von Gervinus in dessen Werke „Händel und Shakespeare“ entwickelten Reformstandpunkt polemisch zu vertreten und in klar und lebhaft geschriebenen Artikeln den Kampf gegen die Oberherrschaft der Instrumentalmusik zum Nachtheile der Vocalmusik und gegen den Ueberwuchern der Harmonie zum Schaden der Melodie aufzunehmen und kräftig und nachhaltig durchzuführen.«

Digitized by Google

ANZEIGER.

[476] Neuer Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

W. A. Mozart's Opern.

Neue Partitur-Ausgabe,
Kritisch revidirt von J. Rietz.

Così fan tutte	10 Thlr.
Die Entführung aus dem Serail	9 —
Figaro's Hochzeit	12 —
Idomeneo	10 —
Der Schauspieldirector	3 —
Die Zauberflöte	7 —

(Don Juan und Titus sind unter der Presse.)

[477]

Musik-Nova.

Verlag von **Gustav Germann** in Leipzig und Braunschweig.

Soeben erschienen:

Lammers, Julius, Op. 68. **Freudvoll und leidvoll.** Tonstück für das Pianoforte. 12½ Ngr.
— Op. 66. **Gazellen-Galopp.** Für das Pianoforte. 7½ Ngr.
— Op. 27. **Aus schöner Zeit.** Clavierstück. 10 Ngr.
— Op. 25. **Um Mitternacht.** Clavierstück. 10 Ngr.
Hübner-Tyrnau, O., Op. 99. **Fest-Quadrille.** Für das Pfte. 10 Ngr.
— Op. 96. **Polka comique.** Für das Pianoforte. 5 Ngr.

Vorräthig in allen Buch- und Musikalienhandlungen.

[476]

Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Sieben Bagatellen
FÜR DAS PIANOFORTE
von
L. van Beethoven.

Op. 33.

Für Pianoforte zu vier Händen
bearbeitet
von
Rud. Barth.

1 Thlr.

[479]

Compositionen von J. Charles Eschmann
aus dem Verlage von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur.

Op. 47. **Deux Feuillets d'Album** pour le Piano. 15 Ngr.

Op. 48. **Aus glücklichen Tagen.** Vier Gesänge (von A. Corrodi) für eine mittlere Stimme mit Pianoforte. 1 Thlr.
1. Erguss: »Ich möchte hinaus es jauchzen«. 2. Morgengruss: »Noch schläft der blühende Lindenbaum«. 3. »Mein Herz ist eine Blume.« 4. Vorüber: »Es schneubt' und wieherte munter«.

Op. 49. **In stiller Nacht.** Fünf Gesänge (von A. Corrodi) für eine mittlere Stimme mit Pianoforte. 20 Ngr.
1. »In meines Herzens Kammer.« 2. Mädchenlied: »Wie der Wald dort steht.« 3. »Mein Lieb ist von mir gegangen.« 4. Um Mitternacht: »Aus hunten, wirren Träumen«. 5. »Ich wollt', ich wäre gestorben.«

Stimmen der Völker in Liedern.

Op. 50. **Acht deutsche Volkslieder** für zwei Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte. Heft 1. 2. à 25 Ngr.
Heft I. 1. Wie kommt's, dass du so traurig bist. 2. Wenns Mayliftert weht. 3. Maria: »Da droben auf dem Berge«. 4. Des Vogels Freude: »In dem goldnen Strahl«.
Heft II. 5. Morgenlied: »Steht auf ihr lieben Kinderlein«. 6. Reiterliedchen: »Hopp, hopp, hopp, mein Kindchen«. 7. Tanzliedchen: »Ringel, Ringel, Rosenkranz«. 8. In die Veilchen: »Kommt hinaus, lasst uns gehen«.

Op. 53. **20 Schottische Volksmelodien** für das Pianoforte eingerichtet. Heft 1. 2 à 22½ Ngr.
Heft I. Nr. 1. Bonnie Dundee. Nr. 2. Beanock's o' Barley-meal. Nr. 3. The Covenanter's Tomb. Nr. 4. Lowe will find out the way. Nr. 5. Lass, whot ail thou? Nr. 6. The Flower o' Duncon. Nr. 7. Bonnie wee thing. Nr. 8. The morn returns in Saffron drest. Nr. 9. The Queen Mery's farewell of France. Nr. 10. Charlie's Farewell.
Heft II. Nr. 11. My heart's in the Highlands. Nr. 12. Mill, Mill, o'. Nr. 13. The Yellow Haird Laidie. Nr. 14. A puir mitherless Wean. Nr. 15. O Cherah content. Nr. 16. The Burial of Sir John Moore. Nr. 17. The rin awa Bride. Nr. 18. Charlie is my darling. Nr. 19. Cia mer a Surra' sion fairach. Nr. 20. Oh Megan ee.

Op. 54. **12 Französische Volksmelodien** für das Pianoforte eingerichtet. Heft 1. 2 à 20 Ngr.
Heft I. Nr. 1. La bonne aventure. Nr. 2. En revenant de Bâle en Suisse. Nr. 3. Air de la pipe de tabac. Nr. 4. Fourcisses ne canai en ruisseau. Nr. 5. Eh! lon lon la Londerinette! Nr. 6. Air de la ronde du camp de Graadpré.
Heft II. Nr. 7. Une fille est un oiseau. Nr. 8. Le Vivandière. Nr. 9. Ce jeune-là, sous son embrage. Nr. 10. Le bruit des roulettes gâte tout. Nr. 11. La marmotte a mal au pied. Nr. 12. Epilogue. J'ai vu partout dans mes voyages.

Op. 55. **10 Englische, Schottische und Irländische Volksmelodien** für Pfte. zu vier Hdn. bearbeitet. Heft 1. 2 à 20 Ngr.
Heft I. Nr. 1. The rising of the lark. Welch air. Nr. 2. The heaving of the lead. Nr. 3. On a bank of Flowers. Nr. 4. The oyster girl.
Heft II. Nr. 5. The Garb of old Gaul. Nr. 6. The Coquette new moulded. Nr. 7. Ah Colin, why. Nr. 8. Gladsmuir. Nr. 9. Dirge of Sir William Wallace. Nr. 10. The Widow of Wareham.

Op. 56. **10 Volksmelodien aus Béarn** für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet. Heft 1. 2 à 22½ Ngr.
Heft I. Nr. 1. Pia poudon truca l'ore oun m'epary d'eyma. Nr. 2. Nou, Nou, poulette, non'n ey douttat. Nr. 3. Moun cô tu b'as en gatye. Nr. 4. Moun dîu, quine souffrence. Nr. 5. Lou loung d'aquere eygetie.
Heft II. Nr. 6. Bous, qu'ét bère et qu'ét yoneune. Nr. 7. Malaye, quneu the by. Nr. 8. Jane Merie s'en ey bachade. Nr. 9. Ronssignouiet, qui cantes. Nr. 10. Cruelle, non'm on bos eyma.

Op. 57. **12 Böhmische Volksmelodien** für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet. Heft 1. 2 à 17½ Ngr.
Heft I. Nr. 1. Žalo děwče, žalo trávu. Nr. 2. Což se mně má milá, hezká zdá! Nr. 3. Divertimento, a) Kouzelo se, kouzelo červené gehýčko, b) A gá wždyčky, co mne má hlawička pobolýwa, c) Měls sem bolestníka. Nr. 4. Pásla panenka páwa.
Heft II. Nr. 5. a) Wtom onašem tadečku, b) Když sem busy pásaccording. Nr. 6. Divertimento: a) Kde pak si, má milá, b) Čj gsou to Konjšky, c) Chowejte mne, má matičko, d) Tieču, tiečo, o tewřele.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Carlstrasse 5.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 15. November 1871. **Nr. 46.** VI. Jahrgang.

Inhalt: Nomen et omen. Händel über Händel (Fortsetzung). — Anzeigen und Beurtheilungen (Compositionen von Julius Zellner [Fortsetzung. Op. 7]. — Compositionen für Pianoforte und Violine (oder Violoncello) [2. Sonate von Emil Krause, Op. 39]). — Neuestes Werk von Brahms. — Berichte, Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Nomen et omen.

Händel über Händel.

(Von G. G. Gervinus.)

(Fortsetzung.)

Was hat den Verfasser des Händelbuches bewogen von dieser Klasse der Freunde der Instrumentalmusik zu schweigen? Herzensunschuldige Einfalt, die sie nicht gewahrte? gutmüthige Schonung, die sie nicht gewahren wollte? oder am Ende doch die Versäumniss der Concertsäle, in deren Folge er sie nicht gewahren konnte? oder gar eine ängstliche Weltklugheit, die ihn warnte, es nicht mit allen musikalischen Erfolganbetern zu verderben? Das könnte sich mit einem fatalen Zuge dieses scheinbar kampfsüchtigen, Händelsuchenden Autors berühren, einem Zuge, kraft dessen er, nach der einmüthigen Auffassung seiner beiden Gegner, doch auch Händeln vorsichtig auszuweichen suchte. Dem Herrn Geh.-Rath Bitter scheint es, als ob Gervinus und die Minorität seiner etwaigen Anhänger, die so gegen das instrumentale Vergnügen der grossen Majorität auftreten, »mit in der Tasche geballter Faust über die Verkommenheit des Geschlechtes grollten«. Dr. Hiller findet in seiner Missachtung anderer, Händel gleichstehender oder überragender Tondichter seine Sucht Gleichberechtigte anzugreifen und ihnen zuweilen einen hinterlistigen Stich zu versetzen. In diesem Gegengroll erkennt sich der getreue Anhang Bach's, der sich nach Dr. Hiller sin seiner einsamen Grösse eine viel höhere künstlerische Würde bewahrte,« als Händel; der nach einem Anderen der früher bezeichneten Gegner den Händel, vom Oratorium abgesehen, »im Weiteren an vielseitiger Grösse bei weitem überragte«. Auch das sind wieder Machtsprüche, und zwar nicht ohne heimlich geballte Faust. Denn wenn die Schule Bach's so von der vielseitigen und hochüberragenden Grösse ihres Meisters so überzeugt durchdrungen ist, warum schreibt sie doch nicht eine Biographie desselben, die die Händel'sche von Chrysander an grossen weltkundigen Thatsachen überragt? Warum nicht eine musikalische Aesthetik, die ihr Fundament mit lauter solchen Riesenquadern aus Bach's Werken legt, wie das Buch von Gervinus mit Händel'schen? Dr. Hiller spricht ab, die Oratorien Händel's würden, wenn ihre grossartigen Chöre nicht wären, so gut vergessen sein wie seine Opern; und in demselben Sinne: Nur wenige würden dem Satze des Händelbuches beistimmen, nachdem sein Verfasser ohne jedes Bedenken Händel's Chöre für seine Arien dahingeben würde. Es sind das Machtsprüche der Schule, die Händel zum Theil nicht kennt, zum Theil nicht kennen will. Der Satz von der Grossartigkeit der Händel'schen Chöre und der Geringfügigkeit seiner Arien muss von Bach's Anhang aufgestellt werden, weil sonst ihr Meister gegen Händel allzu kurz kommen würde. Denn bei ihm verhält sich die Sache in Wahrheit so. Trotz der, im Vergleich zu Händel's Werken, doppelt, ja dreifach so grossen Verbreitung der Bach'schen Werke in Deutschland in der Ausgabe der Bach-Gesellschaft, trotz dem allmächtigen Einflusse der durch Mendelssohn angeregten, durch seinen ganzen Anhang geförderten Bach-Schule, trotz dem Nimbus der Unanfechtbarkeit, den bei Vielen der religiöse Inhalt um Bach's Gesänge breitet, singt eigentlich Niemand bis auf wenige Zöglinge der Schule seine Monodien, bis auf wenige ewig wiederholte Stücke. Weil Jedermann fühlt, dass die feinstausgebildete Seite der vielseitigen Gesangskunst zu Bach's und Händel's Zeiten, die Monodie, oder richtiger die Arie, für Bach ein verschlossener Buchstabe war; nicht auch das Recitativ, in welchem das richtige vocale Princip nicht verleugnet werden kann; höchstens in Dr. Hiller's Theorie, nicht einmal in seiner Praxis. Die Zeit wird, wir glauben es zu wissen, nicht mehr sehr lange auf sich warten lassen, wo ein best Berufener an der unverwerflichen Masse von Beispielen erhärten wird, dass Bach's Monodien das Wesen des Vocalistischen verfehlen, weil sie überall in instrumentalen, in harmonistischen Verbindungen begründet sind; die Zeit wird auch kommen, wir glauben auch das zu wissen, dass mitten aus der Bach'schen Schule heraus an der unverwerflichen Masse der Beispiele Händel'scher Arienperlen wird dargelegt werden, wie man in dieser Schule, absichtlich oder unabsichtlich, mit dem Dogma von der Werthlosigkeit der Händel'schen Einzelgesänge alle ehrlichen Nachtreter verblendete und betrog. Warum Gervinus diese Geschäfte nicht selbst übernahm, das mag Er wissen, das kann übrigens männiglich errathen. Er hat einmal mit Bach überhaupt nichts zu thun. Herr Geh.-Rath Bitter, verletzt von gelegentlichen Ausstellungen an seinem Meister, belehrt ihn, dass man ein tiefer Verehrer Händel's sein könne, ohne darum mit Mozart oder Bach zu brechen! Welche Begriffe von einem Schriftsteller, der ein tiefer Verehrer von Shakespeare ist, und dennoch wohl bewiesen hat, dass er darum mit Goethe, mit Schiller und Lessing nicht gebrochen habe! Wenn dieser Mann in seinem Händelbuche schweigend an Bach vorübergeht oder bei trifftigem Anlasse über seine Grössen und Schwächen klar und deutlich an- und aberkennt, muss ihm dies von Dr. Hiller als Missachtung ausgelegt werden? Er redet jetzt von Händel; wenn er einmal von Beethoven sprechen wird, wird er Händel wahrscheinlich gar nicht nennen. Wenn er übrigens gerade von Bach insbesondere einlässlicher zu reden vermeidet, so lässt

Digitized by Google

sich dazu noch ein besonderer Grund vermuthen. Er sieht dessen Hauptgrösse, auch da aus dem Munde von Bach's grössten Bewunderern redend, in seiner Technik und darum kann er und will er nicht reden; in diesem Punkte ist sein Bekenntniss zum Laienthume (sonst vielleicht über die eigene Ueberzeugung hinaus alizu bescheiden) sicherlich ganz ernst und echt. Mit der Parenthese hier soll die Bescheidenheit des Autors des Händelbuches übrigens nicht eines heimlichen hinterlistigen Hochmuthes geziehen werden. Sie spricht sich in hinlänglich offenen Zügen aus, und in den offensten da, wo die Gegner sie am wenigsten suchen würden. Sie sprechen immer von Gervinus' Ansichten über Instrumentalmusik, als ob er wie die englischen Puritaner im 17. Jahrhunderte alle Instrumente zerschlagen, alle Spieler zusteifen, alle Instrumentalcomponisten nach Bedlem schicken wollte. Könnte man aber nicht in ganzem vollen Ernste den Stiel ganz umkehren und fragen: Wo denn eigentlich — alles enthusiastische Phrasenwerk bei Seite gelassen — über Instrumentalmusik grösser gedacht und edler geschrieben sei als eben in diesem Händelbuche? Was da über die Bedeutung der Instrumenlik innerhalb der Schule und Kennerschaft gesagt ist, rückt die Instrumentalmusik in eine vornehme Höhe empor, auf der sich alles echte Virtuosen- und Kennerthum über den gemeinen Haufen, dem jede Art von Klingklang gleich gilt, stolz emporgehoben fühlen müsste, wenn es von einem wahrhaften edlen Selbstgefühle durchdrungen wäre. Was hier in dem Capitel über Instrumental-Begleitung gesagt ist, kann kein Unbefangener lesen, ohne die wohl- und hochgefühligste Wärme für die Instrumentalmusik zu empfinden. Wie hier der Instrumentalmusik als Begleitung der eigentliche Abschluss des Gesanges selber beigemessen, das Höchste und Feinste, dem Worte Unerreichbare S. 141 zugesprochen ist: dass sie, ein duftigeren Umrissen als sie der plastischere Gesang zu zeichnen vermag, den in dem Wortbilde erklärten Empfindungsgehalt noch verklärt, den geistigen Gehalt des Sangbildes noch vergeistigte; wie der reinen Instrumentalmusik an sich, und ihr allein, S. 432, das Verdienst beigelegt wird, den Schlussstein aller technischen Ausbildung dem Musikbau eingefügt zu haben, die Bindung der musikalischen Elemente des Rhythmischen Harmonischen und Melodischen, um die sich die Vocalmusik durch Jahrtausende vergebens abgerungen hatte — wir getrauten uns jeden Preis, den man uns vorschlagen wollte, für den Entdecker einer so soliden und echten Lobschrift auf die Instrumentalmusik auszusetzen!

Wir wollen an den letzt berührten Gegenstand, wir wollen zugleich an die zuvor eingeschobene Bemerkung über die Bescheidenheiten des Händelbuches anknüpfen, um aus den Urtheilen unserer Kritiker über einzelne Positionen desselben mit wenigen Andeutungen auf die Stellung derselben zu dem Ganzen überzugehen. In dem ersten Abschnitte des Buches ist die Geschichte umschrieben, wie sich die Jahrtausende abrangen in der einseitigen Cultur jener einzelnen Elemente alles Musikwesens, ohne zu einer innigen Verschmelzung derselben gelangen zu können. Es ist kein Aufheben davon gemacht. Und ist es nicht doch in nuce eine Philosophie der Musikgeschichte, auf die fasslichsten Sätze gebracht? Es ist vorausgeschickt: in dieser geschichtlichen Uebersicht sei durchaus nichts Neues geboten; und doch dürfte wohl Allen, die sich auch viel mit Musikgeschichte beschäftigt haben, diese einfachen Ergebnisse neu gewesen sein? Auf dem Titel steht: »Zur Aesthetik der Tonkunst«. In der That ist das Buch keine ausgeführte Aesthetik. In der That und Wahrheit ist es doch ein volles System musikalischer Kunstlehre, weil es zum ersteumale ihr Princip mit sicheren Händen feststellt. Es giebt unseres Wissens nur Eine wissenschaftlich und systematisch durchgeführte Aesthetik der Musik in Deutschland, die von Vischer-Köstlin. Dort ist in einigen von Gervinus (S. 242) angeführten Stellen die Begründung dieses Principes angedeutet, nur dass dann bei diesem Herantreten an den eigentlichen Kern der Aufgabe eingehalten wird; in dem zweiten Abschnitte des Händelbuches ist die Ausführung gegeben. Wer nicht in ähnlich gründlicher Weise an der Hand des gesammten musikalischen Materials, den Gegenbeweis führt gegen die Aufstellung dieser Kunstlehre, das Gefühl, dessen Naturausdruck in dem menschlichen Wesen die Betonung ist, sei die allein mögliche, die unausweichliche und wirkliche Aufgabe der Tonkunst, der sollte nicht so unbescheiden sein, mit einzelnen Mäkeleien an einzelnen Sätze eines so streng cohärenten Ganzen heranzutreten. Dr. Hiller schien das zu empfinden, als er die Worte niederschrieb, es sei eigentlich nöthig ein Buch über das Buch zu schreiben, um ihm ein gewissem Sinnes [vielmehr um ihm im ganzen und vollen Sinne] gerecht zu werden. Aber er hat dies Buch nicht geschrieben und Niemand wäre weniger fähig es zu schreiben als Er. Er hat als die Quintessenz der Anschauungen des Buches angegeben: An Händel, der »alle Aufgaben der Tonkunst am vollständigsten gelöst«, [vielmehr, der die eigentliche Aufgabe der Tonkunst am reinsten begriffen und am vollkommensten gelöst!] lasse sich die ganze Aesthetik der Tonkunst entwickeln. Das Alles ist nun nicht gerade die Quintessenz des Buches, sondern es ist aus Händel's Werken nur der Extract und die Quintessenz des Buches, die Lehre von dem Gefühlsinhalte, der Musik, gewonnen. Aber die Auffassung Dr. Hiller's zugegeben, so spricht er darüber in einem Tone, als müsse das mehr oder minder aus dem Buche erst errathen werden. Er findet in diesem Buche, von dem ein jeder achtsame Leser wohl zugeben wird, dass darin jedes Wort wie auf der Goldwage gewogen ist, »festaufgebaute Folgerungen neben innerem Widersprüchen,« aber er giebt nicht Ein Beispiel solch eines inneren Widerspruches dem Autor zu schnuppen: der sich, wenn ihm ein solches von drei guten logischen Zeugen nachgewiesen würde, sicherlich wie an den kritischen Pranger gestellt sehen würde! Dr. Hiller fand sich durch das Buch bald zu lebhaftem Beifalle, bald (wo Er sich in innerem Widerspruche befand) zu gereiztem Aerger getrieben, aber keine Spur, dass er der trefflichen Weisung Krüger's gefolgt wäre, der den Lesern rieth, vor allem bei dem in dem Buche zu weilen, »was ihnen am meisten Herzweh mache, bis es ihnen licht geworden sei.« Aber freilich, wie sollte Dr. Hiller dem Ganzen eines Buches gerecht werden, das er nicht einmal ganz gelesen hat! Bei dem ersten Abschnitte hielt er aus, bei dem zweiten gerieth er ins Ueberblättern, bei dem dritten, der Parallele zwischen Händel und Shakespeare, ins gelegentliche Blattaufschlagen, da doch in dem Ganzen des Buches dieser Abschnitt so nothwendig ist wie alles Andere: die Belege zu der neuen Kunstlehre im zweiten Abschnitte mit lauter einzelnen Händel'schen Stellen wäre eine Paradoxie, wenn sich nicht an dem ganzen Händel und seinen ganzen Werken zeigen liesse, dass die Beschaffung jener Belege aus ihm nur eine natürliche und gebotene Sache war. Der Geh.-Rath Bitter war gewissenhafter. Er hat die Parallele gelesen, er hat selbst an einer der steilsten Spitzen derselben herumzuklettern versucht, an dem Nachweise des inneren Parallelismus, der, aus der Natur der verschiedenen Künste, selbst in einer Grundverschiedenheit der ihrem äusseren Bau nach ganz entgegengesetzten Musikdramen Händel's und Dichtungsdramen Shakespeare's geführt wird; er hat dann aber plattweg diese Gleichstellung (S. 38) unmöglich genannt, ohne aber irgend in einer Erwähnung zu verrathen, dass er die Punkte nur begriffen habe, die zu ihr hingeführt hatten! Dr. Hiller hat sich die Sache bequemer gemacht. Gervinus, sagt er, stelle seine zwei Lieblinge zusammen und finde Aehnlichkeiten zwischen ihnen; und er meint denn »in aller Bescheidenheit«, wenn es ihm beliebt hätte, einen anderen Dichter etwa Schiller zu wählen, so würde es

Digitized by Google

seinem Scharfsinne ebenso geglückt sein, Parallelen zu ziehen. So was konnte nur schreiben, wer nicht einmal die Einleitung der Parallele gelesen hatte, sonst müsste seine Oberflächlichkeit über alles anständige Maass geben, wenn ihm nicht dort über den gröbsten Strichen der gröbsten Aussenseiten der Vergleichung die Feder versagt hätte. So wenig es zwei andere Genien in den nehmlichen Künsten giebt, die wie Händel und Shakespeare von der im 16. Jahrhunderte in der Dichtung im 17. Jahrhunderte in der Musik herrschenden italienischen Kunst ausgingen, von ihr abschieden, zu germanischem Kunstwesen und Kunstbegriffen übergingen und diess zwar auf dem gleichen, halb germanischen halb romanischen Boden Englands, in der gleichen Umgebung der grossen Hauptstadt eines grossen glücklichen Staates, in der gleichen Zeit eines gleichen Aufschwunges der joseiligen Kunst unter einer gleichen Regsamkeit des Volkssantheils, so wenig könnte es irgend Jemandem irgend beliebeu, irgend einen Anderen zur Vergleichung mit irgend Einem jenes Paares zu wählen.

(Schluss folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Compositionen von **Julius Zellner.**

(Fortsetzung.)

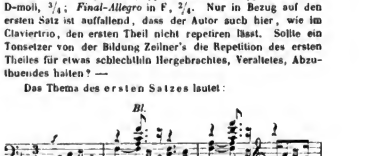
6) **Sinfonie** (F-dur) für grosses Orchester, Op. 7. Preis der Partitur 6 Thlr. $22\frac{1}{2}$ Ngr., der Orchesterstimmen 7 Thlr. 20 Ngr., des Arrangements für Pianoforte zu vier Händen 2 Thlr. $27\frac{1}{2}$ Ngr. (448. 449. 450. 1871.) Part. Fol. 159 S. Kl.-Ausz. 67 S. Fol.

Die Symphonie endlich ist das anspruchsvollste Werk unserer Serie und fordert daher einen strengeren Massstab der Beurtheilung heraus. Zwar wäre es unbillig, die (wahrscheinlich) erste Symphonie eines jungen Componisten mit Meisterwerken zu vergleichen; doch aber muss man immer auf dieselben zurückkommen, um aus ihnen die unvergänglichen Gesetze aller Production abzuleiten. Auch thut strebsamen jüngeren Künstlern gegenüber Aufrichtigkeit noth, denn bekanntlich täuschen erste Aufführungen am Wohnorte des Componisten, mit ihrem unvermeidlichen Gefolge von Local- und persönlichen Interessen und den dadurch beeinflussten Aussprüchen der Localkritik, denselben nicht selten über sich selbst, über die Güte seiner Richtung und die verliehenen Kräfte.

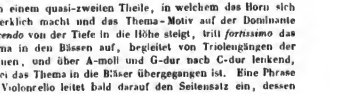
Zellner's Symphonie ist zu Wien in der letzten Saison in einem philharmonischen Concerte aufgeführt und beifällig aufgenommen worden. Wir können uns leicht vorstellen, dass das im grossen Concerte (wenigstens früher) ziemlich kritische Wiener Publikum an dem ersten symphonischen Werke seines Landsmannes freundlichen Antheil genommen haben wird, zumal der Ruf Zellner's unter den dortigen Musikern und Musikfreunden seit einiger Zeit im Aufsteigen begriffen scheint; wir sehen auch ohne Weiteres ein, dass der gezollte Beifall in mancher Beziehung ein ganz berechtigter war, denn die Klangwirkung oder Orchesterbehandlung ist glänzend, der Gehalt edel, die Stimmung poetisch, die Arbeit grösstentheils solid, wie ja die übrigen oben angezeigten Werke die letzteren guten Eigenschaften auch besitzen. Dennoch glauben wir nicht verschweigen zu dürfen, dass uns das Werk als Symphonie, als höchste Gattung der Instrumentalmusik, theilweise nicht reich genug, seine Form zuweilen nicht plastisch genug ist, um davon ganz befriedigt zu sein. Es ist uns mitunter vorgekommen, als hätte der Componist vorzeitig componirte, d. h. zusammengestellt, bevor er das nöthige Gedankenmaterial beisammen hatte. Das Muster aber, nach dem er, bewusst oder unbewusst, gearbeitet hat, ist offenbar nicht der grösste Meister der Symphonie: Beethoven, sondern die Neueren: Schumann und Gade, sind es. Das Subjective ihrer Art und Weise lieben auch wir, wie wir dasjenige Beethoven's begeistert verehren und lieben; aber das Objective des Kunstwerkes scheint uns für die Fortbildung der Kunst fruchtbarer und wichtiger. In der Symphonie fordern wir nach Beethoven nicht blos thematische Arbeit schlechthin, sondern Bedeutsamkeit in der Thematik, pyramidalen Aufbau, Plastik im höchsten Sinne, dabei eine gestreckte Betheiligung aller Instrumente an den Motiven und Themen, welche daher sehr ausgiebig und zu den mannigfachsten Verwendungen und Umbildungen geschickt sein müssen. In Betreff der Themas in der Zellner'schen Symphonie finden wir nun, dass diese nicht immer glücklich sind, und dass es zum Theil an ihnen liegt, wenn in der Folge besonders Interessantes oder Gipfelndes nicht entwickelt wird. Wenn man Beethoven's Symphonien betrachtet, so wird man in den Themen meist nur den Keim sehen, aus dem später sich Alles in bedeutender Weise entwickelt; er liebt es daher nicht, schon im Thema thematisch zu bilden, d. h. das Thema aus der Fortbildung, Transposition u. s. w., eines kleinen Motivs entstehen zu lassen (den ersten Satz der C-moll- und den letzten der A-dur-Symphonie ausgenommen, wo aber Charakter und Bau die Ausnahme rechtfertigen); entweder wirft er im Thema verschiedenartigen Stoff aus, oder er begnügt sich zuerst mit lakonischer Kürze; eben dadurch wird es ihm aber möglich, später gerade auf die Entwicklung die meiste Kraft zu verwenden und das Interesse des Hörers dorthin zu lenken, während bei den neueren Symphonikern schon Alles im Thema liedförmig entfaltet ist und das Uebrige oft nur als nebensächliche Zwischenpartie erscheint.

Die Zellner'sche Symphonie schliesst sich in Anordnung der Sätze und im Aeussern des Baues der bekannten Form an: vier Sätze — *Allegro* in F, $^3/_4$; *Andante* in B, $^4/_4$; *Scherzo* in D-moll, $^3/_4$; *Final-Allegro* in F, $^2/_4$. Nur in Bezug auf den ersten Satz ist auffallend, dass der Autor auch hier, wie im Claviertrio, den ersten Theil nicht repetiren lässt. Sollte ein Tonsetzer von der Bildung Zellner's die Repetition des ersten Theiles für etwas schlechthin Hergebrachtes, Veraltetes, Abzuthuendes halten? —

Das Thema des ersten Satzes lautet:

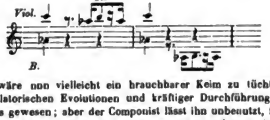


Nach einem quasi-zweiten Theile, in welchem das Horn sich bemerklich macht und das Thema-Motiv auf der Dominante *crescendo* von der Tiefe in die Höhe steigt, tritt *fortissimo* das Thema in den Bässen auf, begleitet von Triolengängen der Violinen, und über A-moll und G-dur nach C-dur lenkend, wobei das Thema in die Bläser übergegangen ist. Eine Phrase des Violoncello leitet bald darauf den Seitensatz ein, dessen Melodie Folgendes zum Hauptmotive hat:



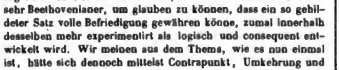
Digitized by Google

Dasselbe alternirt später modulirend zwischen Bläsern und Violinen, dann folgen Schlussphrasen und an der Hand des Thema-Motive verläuft der erste Theil im *pianissimo* (etwa 100 Takte bis dahin). Das Hauptmotiv zieht sich, auf einem Tone leise grollend, in die Bässe zurück, ohne dass dabei sonst Interessantes sich ereignete; dann aber mit einer Schwenkung nach *As* tritt es eine kurze Zeit *fortissimo* in Ober- und Unterstimmen mit sich selbst in Widerstreit auf:

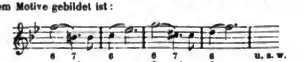


Das wäre nun vielleicht ein brauchbarer Keim zu tüchtigen modulatorischen Evolutionen und kräftiger Durchführung des Motivs gewesen; aber der Componist lässt ihn unbenutzt, führt eine chromatische Figur in Achteltriolen ein und von vier zu vier Takten in G-moll, C-moll, F-moll und B-moll durch, wozu das Hauptmotiv sich ein wenig hören lässt. Dann im *forte* macht es sich gegenüber den beständig rollenden Triolenbässen stärker vernehmlich; es scheint, als wolle es endlich siegreich hervorbrechen; aber der Satz verläuft ebenfalls (auf dem Adur-Accord) in den Sand, das Themamotiv zieht sich abermals in die Bässe zurück; da erscheint auf einmal der Seitensatz wieder und auf einem langen Paukenwirbel der Dominante bereitet sich dann der Wiedereintritt des Themas in F-dur vor; doch geschieht dieser nicht auf dem kräftigen Stammaccorde, sondern halb verschämt auf der $\frac{6}{3}$Harmonie. Es folgt dann dem ersten Theile Analoges, bis zu jenem Versinken in die Tiefe, worauf sich zwischen Oboe und Fagott (in Des), dann zweiter Violine, eine Art Doppelgespräch entspinnt; jene bringt eine kleine Melodie, diese wollen das Hauptmotiv nicht fahren lassen; endlich geht aus letzterem eine Nachahmung durch alle vier Stimmen des Streichquartetts hervor, wogegen die Bläser syncopirte Accorde stellen — Alles *pianissimo*; dann eine Steigerung auf der Dominante und es geht auf das Thema in voller Gestalt los — ? nein, der Satz bleibt auf dem Secundaccord stehen und es folgt abermals — der Seitensatz! *Pianissimo, crescendo, fortissimo* das Thema wieder auf $\frac{6}{4}$, und der Satz geht *pianissimo* zu Ende, nur durch das einmalige Hauptmotiv *forte* abgeschlossen. Das ganze volle Thema kommt in der Oberstimme im ganzen Satze nur einmal, kräftig auf der Tonika stehend, vor! Wir sind vielleicht zu sehr Beethovenianer, um glauben zu können, dass ein so gehilderter Satz volle Befriedigung gewähren könne, zumal innerhalb desselben mehr experimentirt als logisch und consequent entwickelt wird. Wir meinen aus dem Thema, wie es nun einmal ist, hätte sich dennoch mitteist Contrapunkt, Umkehrung und dergl. mehr machen lassen. Was uns also im ersten Satze fehlt, ist echte Plastik, bedeutsame Durchführung, reiche Erfindung.

Das *Andante* hat ein Thema, welches als Episode oder Weiterführung einer Melodie recht hübsch wäre, als Hauptmelodie aber unserer Ansicht nach zu viel thematisirt:



Wir halten es für ein wenig bequem, ein Thema in dieser Art zu bilden; zugleich greift der Componist aber künftiger Entwickelung vor, macht sie entweder unmöglich oder schwächt sie ab. Man vergl. Beethoven's *Adagio*- oder *Andante*-Themas, man wird finden, dass sie in sich erstaunlich reich sind, höchst selten aus Transposition eines Motivs entstehen. — Unser obiges Thema ist zweitheilig, jedesmal mit Wiederholung und Wechsel der Tonfarben. Da der zweite Theil ebenfalls aus jenem Motive gebildet ist:



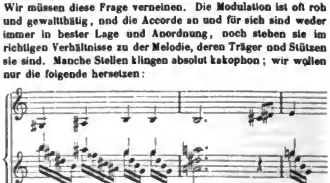
so kann man sagen: das Thema erschöpft sein Motiv derart, dass daraus fast nichts mehr zu machen ist und dass die Gefahr langweilig zu werden nahe liegt; höchstens möchte sich noch die Variationenform als geeignet erwiesen haben. Von irgend einer Durchführung des Themas ist aber nach der gewählten Form keine Rede, der Tonsetzer lässt seinem Hauptsatze einen schroffen Mittelsatz in G-moll folgen, kehrt dann zum Thema zurück, variirt dasselbe ein wenig in der Begleitung (der Contrapunkt hätte auch hier noch gute Dienste leisten können!), und der Satz ist im Wesentlichen fertig, nur dass der Mittelsatz noch einmal schüchtern sich blicken lässt. — Sonach erscheint uns auch das *Andante* als ein schwacher Symphoniesatz trotz schöner Klänge und angenehmer Stimmung, die er ohne Zweifel enthält.

(Schluss folgt.)

Compositionen für Pianoforte und Violine (oder Violoncello).

2. **Sonate** für Pianoforte und Violine von **Emil Krause,** Op. 30. Hamburg, Fritz Schuberth. (1867.) Fol. 25, 7 S. Preis 1 Thlr. 20 Ngr.

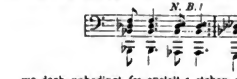
F. P. Die vorliegende Sonate scheint von dem Componisten invita Minerva geschrieben zu sein. Die Themen sind überaus hausbacken, die Arbeit ist ohne Geist und Witz und die Technik und Klangwirkung beider Instrumente ist fast gänzlich unausgebeutet geblieben. Von contrapunktischen Gestaltungen scheint Herr Emil Krause kein grosser Freund zu sein. Nicht als ob wir meinten, dass in jeder Sonate, wie bei Meister Friedrich Kiel, ein paar Canons angebracht werden müssten. Nein, wir glauben nur, dass man in jeder grösseren musikalischen Form hie und da die contrapunktische Seitzweise mit bestem Erfolge in Anwendung bringen kann: für Duos und natürlich noch mehr für Trios scheint uns ihre Benutzung sogar aus nahellegenden Gründen geboten. Nur eine besonders reiche und interessante Harmonik vermag für ihr Fehlen zu entschädigen. Und wie steht es nun damit in der zu besprechenden Sonate? Ist Herr Krause was man einen fermen Harmoniker nennt? — Wir müssen diese Frage verneinen. Die Modulation ist oft roh und gewaltthätig, und die Accorde an und für sich sind weder immer in bester Lage und Anordnung, noch stehen sie im richtigen Verhältnisse zu der Melodie, deren Träger und Stützen sie sind. Manche Stellen klingen absolut kakophon; wir wollen nur die folgende hersetzen:



Digitized by Google

Dieser liebliche Vorbelt wiederholt sich dann gleich im nächsten Takte zum Schrecken der beiden Spieler und etweiger Zuhörer.

Dass es auch mit der Orthographie manchmal hapert, dafür wollen wir als Beleg nur folgenden Passus anführen:



wo doch unbedingt *fes* anstelt *e* stehen sollte! — Am relativ besten von den drei Skizzen ist noch das *Andante*, das im Beginn eine ganz hübsche Wirkung macht; die Freude dauert nur leider nicht lange, und der Mittelsatz darin spricht unwiderleglich dafür, dass dem Componisten eine Eigenschaft ziemlich ganz fehlt: Geschmack. Und das ist ein schlimmer Fehler; zumal bei einem Op. 30, wo doch ein Componist bereits die Kinderschuhe ausgetreten hat.

Neuestes Werk von Brahms.

Karlsruhe. Der philharmonische Verein hat seinen Wintercyklus mit einem sehr bedeutenden und interessanten Concerte eröffnet. Es kam in demselben eine noch ungedruckte Composition von Johannes Brahms zur Aufführung, welche erst diesen Sommer in dem stillen Lichtentaler Winkel, wohin der Tondichter sich alljährlich zurückzuziehen pflegt, entstanden sein soll: ein Chorlied mit Orchesterbegleitung, dessen Text das bekannte Schicksalslied von Holderlin ist.

Eine Musik von Brahms nach einmaligem Anhören, ohne vorher angehörtes Studium beurtheilen zu wollen, wird sich kaum ein gelehrter Musiker, viel weniger dürfte es sich ein talentahter Musikliebhaber, wie der Schreiber dieser Zeilen es ist, erlauben. Es handelt sich hier also nur um Darlegung des ersten Gesammteindruckes und — dies vorausgesetzt — darf man sich wohl gestatten auszusprechen, dass dieses neue Werk von Brahms ganz dazu angethan ist, ihn in vollem, freudigem Aufblühen zu zeigen. Was seine frühen Freunde und Verehrer in ihm bewunderten und was dem Fernerstehenden in hervor Verschlossen, von gelehrter Arbeit überwuchert, unzugänglich erschien, das entfaltet sich jetzt und breitet sich aus in schönen, klaren, verständlichen Formen, und wir haben die Freude, einen echt deutschen Tonseizer zu begrüssen, der nach langer Verborgenheit jetzt erst in das Bewusstsein seiner Nation eintritt.

Brahms' Deutsches Requiem, welches sich seit seinem Erscheinen mit einer reisenden Gruppe kleinerer Compositionen umgeben hat, öffnete dem grösseren Publikum zuerst die Augen über die Bedeutung unseres Künstlers. Das Schicksalslied ist ohne Zweifel ein Schritt weiter, mit welchem der Componist dem Verstandnisse seines Volkes nahe tritt. Das ganze Werk, in der Tiefe und Wahrheit, mit dem Ernste der Empfindung, wie sie der Brahms'schen Musik überhaupt eigen sind, legt sich schon und regelmässig auseinander wie eine eben erschlossene Blume. Es ist zu einer solchen Klarheit und Durchsichtigkeit gediehen, dass man in der Formvollendung die formele Arbeit völlig vergisst, was freilich bei jedem echten Kunstwerke der Fall sein muss.

In dem ersten Theile des Liedes ist der *pianissimo* gehaltene Chor fast nur begleitungsweise behandelt, während des melodientragende Orchester, sanft hingleitend, in anmuthigen Verschlingungen sich hindurch windet.

»Ihr wandelt im Licht, auf weichem Boden, selige Genien,
Glänzende Götterfüße tragen euch leicht —«

»Und die seligen Augen blicken in stiller ewiger Klarheit.«

So heisst es im Texte und die Violinen umspielen silbernen Klanges den leisen Hauch der feierlich schwebenden Gesangsaccorde.

Mit der zweiten Strophe leiten die Bässe in ein düsteres, wildes Allegro über.

»Doch uns ist gegeben
Auf keiner Stätte zu ruhen.«

In rascher Steigerung erhebt sich der Kampf der Vernichtung.

»Wie Wasser von Klippe zu Klippe geworfen,«

singt der Chor von den gewaltigen Schlägen des Orchesters begleitet.

Nun in vollem Sturme ein zerschmetternder Accord — und, zerstäubt, in abgerissenen Klängen, versinkt des musikalische Gebilde

»In's Ungewisse hinab,«

wie es die Worte des Textes ergeben.

Dem Musiker konnte ein solcher Schluss vielleicht zulässig erscheinen. Die poetische Gerechtigkeit aber fordert eine Ausgleichung und Versöhnung. So tritt denn in heliem trostlichen C-dur ein Nachspiel ein, welches den Gedanken der Introduction aufnimmt und in einem kleinen Orchestersatze von wirklich wunderbar schöner harmonischer und instrumentaler Wirkung zum befriedigenden Abschlusse bringt.

Zwei Schubert'sche Lieder: »Greisengesang« und »Gebelmes«, die Clavierbegleitung von Brahms für Orchester eingerichtet, von dem einzigen, unerreichten Liedersanger Stockhausen gesungen, schlossen sich dem Chorlieds an. Brahms dirigirte das Orchester in den eben genannten Stücken selbst, und es ist schwer zu begreifen, weshalb er mit seiner ausserordentlichen Begabung auch für diese musikalische Thatigkeit nicht an der Spitze eines eigenen grossen Orchesters steht.

Den übrigen Theil des Concertes füllte die Ouvertüre und drei Scenen aus Schumann's »Faust«, von Kapellmeister Levi mit gewohnter Sorgfalt und Precision einstudirt und dirigirt. Stockhausen sang den Faust, wir brauchen nicht zu sagen wie, eine Kartsruher Bühnenstgerin, Frau. Schwarz, die Partie Gretchens. So schön und grossartig einzelne Theile des berühmten Werkes hervortreten, so gleuben wir nicht zu fehlen, wenn wir es mit klaren Worten aussprechen, dass es von der Brahms'schen Tondichtung an Tiefe und Schonheit überragt wird. Schumann selbst wurde, wenn er lebte, dies freudig anerkennt haben. Der wahre Künstler ist neidlos. Er freut sich des Schonen wo er es findet; die Kunst steht ihm höher als er sich selbst. Wer diesen Satz bestreiten wollte, dem wurden wir antworten, dass seine Erfahrung trügt, weil es sehr wenige echte Künstler giebt.

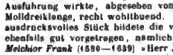
Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **Barmen.** Am 28. October wurde im Saale der Concordia unter Leitung des Musik-Directors Herrn Krause mit der Aufführung des »Klisse von *Mendelssohn* die Serie der diesjährigen Abonnements-Concerte eröffnet. Wenn wir einerseits die Leistungen des Chores, dessen Trefflichkeit und gute Schulung wir schon öfters zu bewundern Gelegenheit hatten, rühmend hervorheben, so mussen wir andererseits das Orchester tadeln, das obwohl den technischen Anforderungen in Allgemeinen gewachsen, doch des Feinheiten des Werkes nirgends zu entdecken wusste. Die Soli hatten übernommen Frl. Adele Aasmenn, unsere vortreffliche Altistin, Herr Max Stägemann aus Hannover und Herr Ruff aus Mainz. Die vierte Solistin, welche uns Frl. Mahlknecht aus Leipzig plötzlich als Stellvertreterin schickte, wollen wir lieber todtschweigen. Dem Dirigenten war vorzuglich dem Chore und den drei Solisten müssen wir für den genussreichen Abend danken sein.

* **Berlin.** (Domchor.) Doonerstag den 26. October, Abends 7 Uhr, veranstaltete der kgl. Domchor in der Domkirche unter Mitwirkung des Organisten Prosessor A. Haupt und der kgl. Kammermusikus und ersten Flötisten der hiesigen kgl. Opernkapelle H. Gantenberg ein geistliches Concert, in welchem der Chor fünf ältere und neuere A-capella-Gesangswerke vortrug, über die wir weiter unten sprechen werden. Ueber die Leistungen des Chores haben wir bereits in Nr. 7 dieser Zeitung berichtet und können nur das damals abgegebene Urtheil wiederholen. Es versteht sich von selbst, dass die Leistungen des Domchores an und für sich betrechtet immerhin noch bedeutend sind, und es wohl wenige Chore geben dürfte, welche die in dem letzten Concerte vorgetragenen Compositionen in gleicher Weise wiederzugeben im Stande waren. Dennoch aber ist der Chor seit Neithardt's Tode in seinen Leistungen zurückgegangen, und der unbefriedigende Eindruck, den er jetzt hinterlen machte, hat hauptsächlich darin seinen Grund, dass man fühlt, dass mit den vorhandenen zum Theil ganz ausgezeichneten Stimmmitteln unter denselben günstigen Verhältnissen (wo z. B. die Knaben täglich geübt und gedrillt werden) sich etwas ganz anderes, nämlich etwas in jeder Beziehung Vollkommenes erreichen liesse. Diese Empfindung hat auch das Publikum. Der Chor findet daher nicht mehr die Theilnahme wie früher, so dass er schon seit einigen Jahren bekanntlich nicht mehr im Stande ist drei Abonnement-Concerte im Saale der Singakademie ohne pecuniären Nachtheil zu geben. — Herr Haupt eröffnete das Concert mit einem Präludium und Fuge in E-moll von *Joh. Seb. Bach*, welchem sich ein dem Publikum schon aus früheren Concerten bekanntes »Adnromne te Christe« von *Corsi* gut und recht sauber vorgetragen anschloss. Die dritte Nummer bildete das sechsstimmige »Crucifixus« von *Lotti*, ein Stück, welches

Digitized by Google

ebenfalls schon vielfach in Concerten und auch beim Gottesdienste mit deutschem Texte vom Chore gesungen worden, aber seiner sehr freien Behandlung der Dissonanzen wegen immer ein schweres Stück bleiben und selten ganz vollkommen rein gelingen wird. Doch klangen auch heute die Stimmen grössentheils recht weich und gut, und die Ausführung wirkte, abgesehen von dem ersten Einsatze auf den Molldreiklänge, recht wohlthuend. Ein sehr tief empfundenes und ausdrucksvolles Stück bildete die vierte Nummer des Programmes, ebenfalls gut vorgetragen, nämlich eine fünfstimmige Motette von *Melchior Frank* (1580—1639) »Herr Jesu Christ, dich ruf ich an«, in welcher die mehrfach vorkommende Cadenz auf d



von eigenthümlich überraschender Wirkung war. — Es folgte nun (Nr. 5) eine kurze Sonate in E-moll für Flöte und Orgel von *Händel*. Die Orgelstimme ist grösstentheils nur Accompagnement, so dass wir Clavier und Flöte vernahmen. Die Flöte hob sich in vielen Stellen auch so wenig vom Orgelton ab, dass man bisweilen zweifelhaft werden musste, ob der Flötist blies oder die Melodie auf der Orgel gegriffen wurde. Diese Bemerkung habe ich nicht allein gemacht, sondern hörte sie auch von anderen Besuchern des Concertes aussprechen. — Die Hauptnummer des Concertes (Nr. 6) war *Seb. Bach's* grosse Motette über den Choral »Jesu meine Freude« für zwei Soprane, Alt, Tenor und Bass. So genusserich diese Gabe auch war, so können wir dennoch hierüber eben von uns schon oft in bester Absicht ausgesprochene Ansicht nur wiederholen, dass der Chor, wenn er seine frühere Leistungsfähigkeit und seinen alten Ruhm wieder erlangen will, zunächst anschliesslich strenge A-capella-Musik üben muss, vor allen Dingen *Palestrina*, der in diesem Concerte gänzlich fehlte! *Seb. Bach* fordert die Basskraft des Gesanges nicht, sondern macht durch seine dissonirenden Durchgänge auf der guten Taktzeit und andere frei gebrauchte Dissonanzen, sowie durch seine oft sehr anhequeme Stimmlage unempfindlich für Reinheit und Wohlklang. — Nr. 7 brachte uns eine in Form und Anlage gleiche Sonate wie Nr. 5. — Den Schluss des Concertes machte eine Weihnachts-Motette von *Rob. Volkmann* Op. 59, welche alle Untugenden moderner Vocalmusik in sich vereinigt und nur dort zur Aufführung kommen kann, wo ein Dirigent ohne eigenen Urtheil ist, was sogar bei einem Chore nützlich zu singen ist, an der Spitze steht.

* **Berlin.** (A. E. Greil.) Auch in diesem Jahre überraschten die Mitglieder der Singakademie unter Anführung des königl. Musikdirectors M. Blumner ihren alten hochverehrten Meister Greil an seinem Geburtstage (den 6. November) frühmorgens recht Uhr mit einer, wenn auch nur kurzen, doch trefflich gelungenen Gesangsaufführung. Man hatte hiezu gewählt *Joh. Eccard's* fünfstimmigen Choralsatz »Sei Lob und Ehr' dem höchsten Gut« und einen neu zu diesem Tage componirten Psalm für vier Chor- und vier Solostimmen von *Blumner*: »Der Herr ist mein Hirte.

* **Breslau.** Am 17. Oct. fand das erste Concert des Orchestervereines unter Direction des Herrn Bernhard Scholz statt. Das Programm brachte an Orchesterwerken: Ouverture Op. 124 von Beethoven, Lohengrin-Vorspiel von Wagner, Scherzo aus dem »Sommernachtstraum« von Mendelssohn und Symphonie in A-dur von Beethoven. Herr Max Stägemann aus Hannover wirkte in diesem ersten Concerte mit durch den Vortrag der Arie des Lysiart aus Weber's »Euryanthe«, der »Höhle des Trophonius« von B. Scholz und dreier Lieder von Schumann. Dies erste Concert hat im Ganzen einen sehr günstigen Eindruck hinterlassen und machte dem neuen Dirigenten alle Ehre.

* **Brünn.** Im dritten Concerte des Musik-Vereines am 29. Oct. wurde (dort zum erstenmale) *Schumann's* zweite Symphonie in C-dur aufgeführt. Ausserdem wurden vom Chore drei englische Madrigale (»Süsses Liebl o komm, o komm zurück von *John Dowland*, Fliesset dahin ihr Thränen von *John Bennet* und Tauchet Mein schönes Lieb, das lachet von *Thom. Morley*), Brautlied, Dichtung von Uhland für gemischten Chor mit Begleitung von Harfe und 2 Hörner, componirt von *Adolf Jensen* (dort zum erstenmale) und der 114. Psalm für achtstimmigen Chor und grosses Orchester von *Mendelssohn* vorgetragen.

* **Frankfurt a. M.** Am 25. October gab der Rühl'sche Verein unter Leitung des Herrn Fr. Friedrich sein erstes Concert. Haydn's Schöpfung. Die Solisten waren: Fräul. Johanna von Haszeli-Barth, dieselbe, welche wir schon im Museum hörten, der Tenorist Vogl aus München und der Bassist Greger aus Darmstadt. Die Aufführung nahm einen im Ganzen sehr befriedigenden Verlauf. Die genannte Sängerin entwickelte eine gelungene Coloratur, ihre ganze Leistung zeigte Geschmack und Verständniss. An dem Gesang des Herrn Vogl bemerkte ich mit Vergnügen einen Fortschritt gegen vorigen Winter. Die breite provinzialistische Aussprache gewisser Vocale ist, freilich ganz noch nicht, einer edleren gewichen, den Register-Uebergang in den höheren Lagen beherrscht er mehr. Das nächtige, beinah baritonartig klingende Lager, sowie gemein volltönig in der Tiefe, bei leichtansprechender Höhe, wird diesen Sänger, wenn er sich zu der Höhe der reinen Kunst emporschwingt, zu einem sehr bedeutenden Oratorien-Sänger machen. Seine Durchführung der Partie des Uriel war sehr lobenswerth. Weniger lässt sich das von dem Bassisten Herrn Greger sagen. Er sang namentlich die Recitative ziemlich monoton, beinahe gleichgültig herunter. Chor und Orchester thaten ihre Schuldigkeit und das Publikum nahm die herrliche Musik mit lautem Beifalle auf. — Das zweite Museums-Concert am 27. October begann mit *Méhul's* Ouvertüre zu »Joseph«, an die sich sofort die Arie des Joseph »Ach mir fehlen umsonste anschlose, vorgetragen von Herrn Vogl. Jeder Musikfreund muss sich über diese Wahl gefreut haben. Herr Vogl sang ausserdem noch die »Adelaide« von *Beethoven*, wohl etwas zu weich aufgefasst, und Lieder von *Schubert* (»Am Meere) und *Schumann* (»Ich wandre nicht«). Das Publikum spendete ihm warmen Beifall. Herr B. Cossmann aus Baden erwies sich durch den Vortrag des *Schumann*'schen Concertes für Violoncello, sowie einer eigenen Phantasie über Motive aus Rossini's »Tell« als einen Violoncellisten ersten Ranges; die Noblesse und Eleganz seines Tones lassen vermuthen, dass er aus der französischen Schule kommt. Den Schluss des Concertes bildete *Mozart's* Symphonie in C-dur, die mit der Schnelligkeit. Die Ausführung sämmtlicher Stücke war tadellos und gewährte den reinsten Genuss.

* **Köln,** 28. Oct. Das erste Gesellschafts-Concert unter Dr. Hiller's Leitung brachte den dritten Theil der Musik zu Goethe's Faust von *Rob. Schumann*, unter Mitwirkung der Herren Jul. Stockhausen (Pater Seraphicus und Marianus), Wagner, Tenorist beim hiesigen Theater (Pater Ecstaticus) und Peltzer, unseres rühmlichst bekannten Bassisten (Pater Profundus), sowie des Frl. Löwe aus Stuttgart, der Schülerin Stockhausen's. Die Leistungen der Solisten waren vorzüglich, genauer die des Orchesters und des Chores, die Resultate letzterer Erscheinung müssen wir in der Gleichgültigkeit suchen, welche Dr. Hiller stets Schumann'schen Werken entgegenbringt; sollte diese Gleichgültigkeit etwa dadurch entstanden sein, dass Schumann in seinen Kritiken Hiller keine Weihrauch-Wolken streute? — *Hiller's* Ouverture zu Schiller's Demetrius in wesentlicher Umgestaltung, die zu der grosseren Wirksamkeit des Werkes viel beiträgt, und *Beethoven's* Symphonie Nr. 8 bildeten die Orchestervorträge. Herr v. Konigslow trug ein Concert von Latour vor und Jul. Stockhausen sang die Händel'sche Arie aus »Samson« (Tyrannic love), ferner »Mein Elsass deutsch, mein Elsass frei«, Gedicht von Hackenschmied, mit Benutzung der Schlussmelodie von *Schumann's* »Sonntags am Rhein«, componirt von *Stockhausen*, in welchem Lieder er der Stimme aber gewaltig viel zumuthet. — Die Singakademie übt jetzt das Oratorium »Der Fall Babylons« von *Spohr* ein. — Im December wird in einem der Abonnement-Concerte *Händel's* »Theodora« zur Aufführung kommen.

* **Kopenhagen,** 31. Oct. Es ist jetzt davon die Rede, dass das neue kgl. Theatergebäude von den Architekten Petersen und Dahlerup, die bei der Concurrenz den 3ten Platz davon trug, erbaut werden soll, welches früher bezweifelt wurde; wann aber mit dem Bau angefangen werden soll, das wissen nur noch die Götter. Einstweilen wird allem Anscheine nach die jetzige Saison im alten Gebäude verbracht, welches für die Besucher, sowie für das Hauptpersonal abonnirten sind, sehr unangenehm ist, da Zugänge und Plätze nach früheren veralteten Systemen eingerichtet sind. — Die Concertgesellschaft des Herrn Steinitz, Frl. Orgeni u. s. w. gab Sonnabend ihr erstes Concert im kleinen Saale des Casinos, der aber nur mässig besucht war. Die Leistungen haben allgemein gefallen, ohne jedoch die Erwartungen, die man durch viele Annoncen u. s. w. gesteigert hatte, zu übertreffen. An der Orgeni nimmt man besonders den dramatischen und gefühlvollen Vortrag, der sich sonderlich in der grossen Arie der Agathe (Freischutz) geltend machte. Dagegen hat die Stimme und die Schule genannter Dame weniger gefallen. Wir sind in dieser Beziehung hier sehr verwöhnt, da wir häufig Gelegenheit haben, die schwedischen Gesangskünstler und Künstlerinnen erst kürzlich war die Michaeli hier), die in Beziehung auf Schule und Wohlweise auch auf Stimme den weischen nicht sehr nachstehen, zu hören. Das häufige Vorkommen der Vocale in der schwedischen Sprache,

Digitized by Google

welches ja auch der italienischen eigen und so sehr bildsam für das Gesangsorgan ist, mag wohl mit der Grund sein, dass die Schweden in gesanglicher Richtung alle anderen nordischen Nationen übertreffen. Ganz Ausgezeichnetes wird so auch von den schwedischen Männergesangvereinen, besonders von dem der Upsala-Studenten, gehoben. Was nun die Leistungen der Herren Wilhelmi und Josephy betrifft, so hat man auch diese sehr bewundert, ohne eben von dem Vortrage derselben hingerissen zu werden. — Am Sonntage feierte der »Cäcilienverein«, dessen Hauptaufgabe die Aufführung stilitalienischer Kirchenmusik ist, die da sehr gut vorgetragen wird, sein 30jähriges Bestehen, durch ein Zweckessen mit Toasten auf das Fortbestehen des Vereines. Es wurde bei dieser Gelegenheit erörtert, dass die Madrigalen anjetzo nur vom betreffenden Vereine und in Italien ausgeführt werden. (Aber auch in deutschen Gesangvereinen haben sich dieselben schon längst eingebürgert. *D. Red.*)

* **Leipzig.** —p. (Schluss.) Wir sind noch den Bericht über den Schluss der vorverflossenen Woche schuldig, den über das Ullmann-Concert am 27. October hier im grossen Saale der Gewandhaus. Eigentlich sollten Musikzeitungen, die es ernst mit der Kunst meinen, dergleichen Unternehmungen keine Berücksichtigung gönnen, sondern sie als Ausgeburt vollständig todtschweigen oder verurtheilen, um so mehr, da das geschäftliche Treiben des Unternehmers ein so schon mehr wie unanständiges Ansehen angenommen hat; man muss sich nur wundern, wie anständige Künstler in dieser Weise sich kaufen lassen und herabwürdigen können. Für die Culturgeschichte unserer Zeit sind diese Concerte immerhin bemerkenswerth, in welchem Sinne aber, brauchen wir nicht zu wiederholen. Dass dafür raisonnirt gegen diese Art Unternehmung selbst von der Seite des zukunftlerischen Virtuosenthums aus und übersieht dabei, dass der meist beredteste Zukunfts-Componist unserer Zeit ganz dieselben Manöver macht, um das Publikum zu ködern und seinen eigenen Namen und seinen Unternehmungen alle Welt zu erfüllen. Ullman hatte allerdings dem Publikum etwas geboten; denn wer dem Concerte beiwohnte, bekam was zu hören, darunter manches recht Gute, und etwas Reizendes zu sehen, letzteres in Gestalt der Marie Maubelli, die wir auch so eben sehr rühmend erwähnen wollen. Mit einer nicht grossen aber äusserst lieblichen und gut geschulten Stimme, dazu in sehr anmuthiger Weise, trug sie ein Arie aus *Rossini's* Barbier von Sevilla und ein für sie speciell geschriebenes Variationenlied, was es auf dem Programme hiess, welches Bolz in der Reihe du Promise von *Dessauer* und ein spanisches Lied von *Yradier* vor, zu welchem letzteren sie selbst die Pianofortebegleitung spielte, freilich dadurch und durch den zu seichten Charakter des Liedes den Eindruck des trübte. Nachst Frl. Mehlig und Joachim waren es die Florentiner Quartetts erwähnen, das aus Vortrefflichen bot in dem Quintett von *Schumann*, in welchem leider Frl. Mehlig ohne das geringste Verständniss die Claviernarte durchführte, und in den Variationen aus *Schubert's* Quartett und der Serenade von *Haydn*. Um gleich die Vorträge des genannten Frl. Mehlig zu berühren, so bestanden sie noch in Präludium und Fuge (G-moll) von *Bach* (in der Liszt'schen Uebertragung) und der Rhapsodie von *Liszt*, ausser der Pianofortebegleitung zu zwei von Franz gebotenen vorgetragenen Hebbel'schen Liedern von *Schumann*. Frl. Mehlig's Technik muss man bewundern, mehr aber bietet sie nicht, sie lässt vollständig kalt. Von den übrigen auf die Bühne gebrachten Virtuosen dünkt es war ein formliches Treiben und Jagen drei lange Stunden ohne Pause dazwischen nennen wir in möglichenster Weise F. Grützmacher, mit dem Violoncell-Solo. Adagio von *Mozart*, Carl Hill mit drei Liedern von *Rubenstein*, *Schumann* und *Hill* selbst, dann Camillo Sivori, einen eminenten Virtuosen auf der Violine, aber ohne alle Empfindung. Herr Carl Werthar producirte ein hochst fades eigenes Machwerk La Cascade: mit freilich grossartiger Virtuosität auf der Harfe, Carlo Nicotini sang mit dünner Tenorstimme französische Romanze aus »Mores von *Herold* und ein italienisches Lied »La Mandolinata« von *Paladilhe*, kann bemerkenswerth. Frl. Emmy Zimmermann endlich spielte Ah ah mit der Arie der Susanna aus Figaro's Hochzeit, *Schumann's* Lied »Er der Herrlichste von Allen« und Traumlied von *Ad. Schade*, dass Frl. Zimmermann bei ihrer klangvollen Stimme nie nur möglichen Laurbeer des Vortrages sich angeeignet hat. — Somit hatten wir die Russlehau im Circus Ullman gemacht und wollen den Leser nicht weiter in Anspruch nehmen.

* **Leipzig.** —p. Das fünfte Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses am 3. Nov. bot uns in seinem orchestralen Theile die Ouverture zu Schauspiels »Sommernachtstraum« von *Fel. Mendelssohn-Bartholdy* und die Sinfonia eroica von *Beethoven*, beide mit der anerkannten Vortrefflichkeit vom Gewandhausorchester ausgeführt, einige kleinere Versehen in der Ouverture abgerechnet. Die Solisten des Abends waren Herr Concertmeister Lauterbach aus Dresden und Frau Anna Iecoldall-Eggeling, Hofopernsängerin aus Braunschweig. Herr Lauterbach feierte Triumphe — Frau Iecoldall-Eggeling ging fast ganz leer aus. Ersterer trug das schöne *Mendelssohn*'sche Concert für die Violine und ein Arioso von *Jul. Rietz* vor, in welchen beiden Werken er eine eminente Technik bewährte. Die Rietz'sche Composition wollte uns nicht sehr behagen; der spärliche Gedankeninhalt geht durch die zu breite Ausdehnung fast ganz verloren. Die Vorträge genannter Hofopansangerin bestanden aus der Arie »Welche Lust gewährt das Reisen's aus Johann von Paris von *Boieldieu* und den Liedern »Es wuss und rath es doch Keinem von *Mendelssohn* und Unbelongenheit von *C. M. v. Weber*. Die Technik, wie auch die Auffassung der Sängerin waren wohl anzuerkennen, ihr Organ aber ist schon zu sehr dem Alter verfallen, als dass sie damit noch einen Erfolg erzielen könnte. Bei der hier herrschenden Sitte, in jedem Concerte limit Ausschluss 2 bis 3) zwei Solisten auftreten zu lassen, kann es freilich nicht anders kommen, als dass die löblichen Direction auch mal (und leider zu oft) zu vergangenen Grössen zurückgreift vielleicht aus ökonomischen Rücksichten.

* **Schwerin**, 26. October. Von den diesjährigen (fünf) Abonnementsconcerten fand das erste vorgestern statt und zwar wurde dasselbe eröffnet mit *Gade's* Ouverture »Nachklange von Ossian«. Den Beschluss des Programmes machte die vierte Symphonie von *Beethoven*. Die Besetzung des Orchesters ist eine gute, namentlich sind die Bläser tüchtig vertreten, was jedoch nicht hinderte, dass bei der Symphonie von Seiten der Holzbläser verspätet eingesetzt wurde, abgesehen hiervon war die Executirung aber in jeder Hinsicht eine vorzügliche. Als Solisten hörten wir Frl. Emma Brandes, die auch in Leipzig bekannte tüchtige Pianofortevirtuosin, welche Chopin's E-moll-Concert und Stücke von *Mendelssohn* und *Schumann* vortrug. Frl. v. Csányi, die bereits neulich genannte tüchtige Hofopernsangerin bei u. A. die bekannte Arie aus Oberon »Ocean etc.«

* **Wien.** In den acht philharmonischen Concerten, welche in dieser Saison am 19. Nov. d. J. beginnen werden, kommen von grösseren Werken zum Vortrag: *Beethoven*, Symphonie Nr. 5, 6 und 7; Ouverturen zu »Egmont« und »Leonore« Nr. 1. *Berlioz*, Symphonie fantastique. *Cherubini*, Ouverture zu »Anacreon«. *Esser*, zweite Suite (zweite Aufführung. *Robert Volkmann*, Symphonie in G-moll (neu). *Grimm*, zweiter Canon Suite (neu). *Haydn*, Symphonie in D (neu). *Liszt*, »Lasso« (zweite Aufführung). *Mendelssohn*, Ouverture zu »Die Hebriden«, Violinconcert. *Mozart*, Symphonie in Es-dur. *Raff*, Waldsymphonie (neu). *Rubinstein*, Symphonie Dmoll, D-moll, Ocean-, Dramatische, orchestrirt von Liszt (neu). Ouverture, Entre-Actes und Ballet-musik zu »Sulamith«. *Schumann*, Symphonie Nr. 2. Clavierconcert in A-moll. *Spohr*, Violinconcert Nr. 9. *Volkmann*, Ouverture zu »Richard III.« (neu). *Wagner*, Huldigungsmarsch (neu). — Die Philharmoniker haben für ihre diesjährigen Concerte die Concertmeister Singer aus Stuttgart, Lauterbach aus Dresden, Heckmann aus Leipzig, und die Pianistin Frl. Menter, sowie Herrn H. v. Bulow zur Mitwirkung gewonnen. Ferner sind engagirt Anton Door, Primarius am Wiener Conservatorium, bestätigt ihres Trio-Soireen zu geben, unter Mitwirkung von Heckmann (Violine) und Krumbholz aus Stuttgart (Violoncello). Novitäten von Brahms, Goldmark, Raff u. A. werden neben den italienischen zur Aufführung kommen.

* **Wien**, 30. Oct. *F. P. Die Familie*, das einzige Werk von *Gluck*, welches zur Zeit sich im Repertoire unserer Hof-Oper befindet, kam am 26. Octbr., nach zweijähriger Unterbrechung, wieder einmal zur Aufführung. Das in kunstgeschichtlicher Beziehung so hoch bedeutsame Werk übte auch diesmal wieder nur eine ausserst geringe Anziehungskraft und Wirkung auf das Publikum aus, trotzdem es verkürzt — in der Esser'schen Bearbeitung — und mit grosser Vollendung gegeben ward. Das Haus war kaum zur Hälfte gefüllt — ein in dieser Jahreszeit nahezu unerhörter Fall. Diese betrübende Erscheinung ist für die einzige Werke Gluck'scher Geschmacksrichtung sehr begreiflichemit, zumal wenn man die Thatsache ins Auge fasst, dass Opern wie die »Favorite«, »Lucrezia« und andere ähnlich gemeinverständliche und doch auch die Reize der Neuheit längst entbehrende Producte immer starken Besuch und Beifall finden. Freilich war Esser's Ausbeutung der sonstigen Zugkraft von Buhnenstücken! Die subtilsten Berechnungen wurden so oft zu Schanden, dass man fast versucht wäre, anzunehmen, Erfolg oder Nichterfolg sei ausschliesslich Sache des Zufalles. Dasselbe Publikum, welches neulich, wie ich auch bereits Ihnen mitzutheilen — die Kurzweiligkeit an Begeisterung grenzenden Beifall begrüsste, hat für die nahe Geistesverwandte »Armide« so wenig Interesse, dass nun wohl auch diese einzige bei uns gegebene Oper des Altmeisters dieser Kunstgattung wieder vom Repertoire verschwinden wird. Was mag nur Schuld sein an dieser Gleichgültigkeit gegen die vielen herrlichen Schönheiten des grandiosen Werkes? — so muss sich jeder Denkende fragen. — Vielleicht die mangelhafte Aufführung? — Nimmermehr; die Hauptrolle ist den Händen der Frau Duslmann, d. h. also einer der grössten lebenden dramatischen Sängerinnen anvertraut, und die anderen Partien sind durchgehends angemessen, theils sogar

Digitized by Google

vorzüglich besetzt. Das Orchester und seit neuerer Zeit auch der Chor den höchsten Anforderungen Genüge thun, brauche ich nicht erst besonders zu bemerken. Die zahlreichen Ballets sind wenigstens in überwiegenden Theile geschmackvoll und stilgemäss; dieselbe Anerkennung verdient die Inscenirung im Grossen und Ganzen. Für eine würdige, charaktervolle, künstlerische Haltung im Allgemeinen bürgt der Name des Kapellmeisters Dessoff. Und trotz aller dieser Vorzüge, die ich ebenso unbefangen als gern constatire, erzielte die Aufführung nur eine ganz geringe Wirkung auf das Publikum! Wenn also nicht in der Aufführung die Ursache des Misslingens liegt, so muss sie in dem Werke selbst oder aber in dem Publikum zu suchen sein. Ich bekenne mich zu der letzteren Annahme. Nicht dass ich blind wäre gegen die dramatischen Gebrechen des als Dichtung an und für sich so überaus schönen Quinault'schen Textes gegen die störende Wirkung der zwar immer mit feinem Sinne, aber doch allzu reichlich verwendeten Ballets und gegen den absoluten Stillstand der Handlung in dem vierten Acte; diese Mängel habe auch ich als solche und lebhaft empfunden und billige die nach dieser Seite hin gerichteten Angriffe, die De la Harpe, der Hauptparteigänger der »Piccinisten« zur Zeit des zweiten musikalischen Krieges wenige Tage nach der ersten Aufführung der »Armide« in Paris (am 23. Sept. 1777) in seinem einflussreichen »Journal für Politik und Literatur« veröffentlichte. Aber ich kann dem geistvollen Schriftsteller nicht beipflichten, wenn er von Gluck's Werken nur den Orpheus als eine Schöpfung des Genies bezeichnet, ich sehe auch die »Armide« für eine solche an und spreche das ohne Rückhalt aus, auf die Gefahr hin, von der Mehrzahl wenigstens des Wiener Publikums ob dieses Bekenntnisses mitleidig belächelt zu werden.

ANZEIGER.

(480) Im Verlage von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur

erscheinen nächstens:

Schottische Volkslieder

(Scotch Songs)

für

Sopran, Alt, Tenor und Bass.

Herausgegeben

von

Carl und Alfons Kissner.

Zwei Hefte.

Partitur und Stimmen à 2½ Thlr.

Stimmen einzeln à 12½ Ngr.

Allen Gesangvereinen dürfte in diesen lieblichen Weisen eine höchst willkommene Bereicherung ihres Repertoires sich darbieten.

(484) Neuer Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Briefe von Moritz Hauptmann an Franz Hauser.

Herausgegeben von Prof. **Dr. Alfred Schöne.** 2 Bde.

Mit Hauptmann's Bildniss. 8. geh. 5 Thlr. 15 Ngr.

Die vorliegende Briefsammlung giebt das lebendige Bild eines trefflichen, umfassend gebildeten Mannes, der am geistigen Leben seines Volkes und seiner Zeit den lebhaftesten Antheil nahm und nicht nur die Musik, sondern auch die mannigfachsten Culturinteressen in den Kreis seiner Betrachtung zog. Vor Allem aber wird der Musiker und Musikfreund einen wichtigen Beitrag zur Musiktheorie und Musikgeschichte darin erkennen; denn neben manchen ebenso anziehenden wie allgemein verständlichen musiktheoretischen Betrachtungen bieten diese Briefe eine reiche Fülle von Mittheilungen und Urtheilen über die hervorragendsten Musiker alter und neuer Zeit. Daneben finden sich eingestreut Reiseschilderungen aus Italien und Paris, persönliche Erlebnisse, feinsinnige Urtheile über Werke der Kunst und der Wissenschaft, so dass diese Sammlung auch dem grossen Kreise des gebildeten Publikums eine willkommene Gabe sein wird.

(488) Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

VARIATIONEN
für den Clavierunterricht

über ein Thema aus

Mozart's „Don Juan"

von

Louis Köhler.

Op. 197.

Preis 12½ Ngr.

(489) Bei ***J. P. Gotthard*** in Wien erschienen:

Compositionen von Julius Zellner.

Op. 2. **Fünf Charakterstücke** für Pianoforte. 20 Ngr.
- 3. **Sechs Clavierstücke.** 20 Ngr.
- 4. **Suite** für Pianoforte (5 Sätze). 1 Thlr. 24 Ngr.
- 5. **Trio** in H-moll für Pianoforte, Violine u. Violoncell 2½ Thlr.
- 6. **Fantasie** über ein altdeutsches Volkslied in Form von Variationen. 25 Ngr.
- 7.*) **Sinfonie** in F-dur für Orchester — Partitur 6 Thlr. 24 Ngr. Stimmen 7 Thlr. 20 Ngr.

Arrangement für Pianoforte zu 4 Händen 2 Thlr. 27½ Ngr.

*) Zum ersten Male in Wien im 7. philharmonischen Concerte im März 1874 mit grossem Beifalle zur Aufführung gelangt, erhielt dieses liebenswürdige Werk im October d. J. in Berlin zwei nach einander folgende Aufführungen Seitens der Berliner Sinfonie-Kapelle (eine dritte Aufführung steht für demnächst bevor) und steht ausserdem zur Aufführung bevor in Leipzig, Sondershausen, Frankfurt, Stuttgart, München und in Brünn.)
- 8. **Adagio** und **Allegro appassionato** für Pianoforte. 25 Ngr.
- 9. **Drei Stücke** für Pianoforte zu 4 Händen. 1 Thlr. 5 Ngr.
- 10. Aus **Melusine** (5 symphonische Stücke für Orchester), der 3. Satz für Violoncell und Pianoforte eingerichtet vom Componisten. 12½ Ngr.

Der vollständige Clavier-Auszug zu 4 Händen wird in 14 Tagen ausgegeben — Orchester-Partitur und Stimmen erscheinen nach Neujahr 1875.

(484) Soeben wurde an die Subscribenten versandt:

Johann Sebastian Bach's Werke

Ausgabe der Bach-Gesellschaft

XIX. Jahrgang enthaltend:

Kammermusik.

1. **Concert in F-dur** für zwei Hörner, drei Oboen, Fagott, concertirende Quart-Geige, zwei Violinen, Viola, Violoncell und Continuo.
2. **Concert in F-dur** für concertirende Trompete, Flöte, Oboe und Violine mit Begleitung von zwei Violinen, Viola und Continuo.
3. **Concert in G-dur** für drei Violinen, drei Violen, drei Violoncelle und Continuo.
4. **Concert in G-dur** für concertirende Violine mit Begleitung von zwei Flöten (Flûtes à bec), zwei Violinen, Viola, Violoncell und Continuo.
5. **Concert in D-dur** für Clavier, Flöte und Violine mit Begleitung von Violine, Viola, Violoncell und Continuo.
6. **Concert in B-dur** für zwei Violen, zwei Gamben, Violoncell und Continuo.

Der Jahresbeitrag zur Bach-Gesellschaft beträgt 5 Thaler, wogegen der betreffende Jahrgang von J. S. Bach's Werken geliefert wird. Der Zutritt zu der Gesellschaft steht jederzeit offen; zur Erleichterung desselben werden für die bereits erschienenen Jahrgänge der Werke Theilzahlungen von je 10 Thalern angenommen und gegen eine solche je 2 Jahrgänge in chronologischer Folge geliefert. Anmeldungen sind bei den Unterzeichneten in frankirten Briefen zu machen.

Leipzig, im November 1874. ***Breitkopf & Härtel,***

Cassirer der Bach-Gesellschaft.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Expedition: Leipzig, Querstrasse 43. — Redaction: Carlstrasse 3.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 22. November 1871. Nr. 47. VI. Jahrgang.

Inhalt: Nomen et omen. Händel über Händel (Schluss). — Anzeigen und Beurtheilungen (Compositionen von Julius Zellner (Op. 7. Schluss). — Bearbeitungen älterer Compositionen (Zwei leichte Sonaten von L. van Beethoven, Op. 49). — Rückschau. Uebersicht der im Jahre 1870 erschienenen Musikalien etc. (Fortsetzung.) II. Musikalische Schriften). — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Nomen et omen.

Händel über Händel.

(Von G. G. Gervinus.)

(Schluss.)

Unsere mehr und mehr zur Fehde ardende Besprechung mit den beiden Hauptgegnern des Gervinus'schen Buches hat mehr und mehr mit dem Einen der beiden allein, mit Dr. Hiller, zu schaffen gefunden. Und es kann nicht schaden, gerade ihm noch einige besondere Worte zu gönnen, weil er langher just an jenen Stätten thätig war, wo Händel's Werke am bereitwilligsten und am häufigsten von den ausgedehntesten Volksauditorien gehört worden sind, und weil er, immer und jetzt, als ein vorzüglicher Kenner Händel's bekannt war, sich selber zu einem Verehrer Händel's bekannt hat. Wenn aber die Wiederhelebung des echten Händel als ein Ehrenpunkt für die Nation, als ein höchster Werthgewinn für die Kunst gilt, dann dürften selbst die Verehrer dieses Meisters und seiner Kunstweise kaum so gefährlich erscheinen wie dieser Verehrer. Denn diese Kunst verträgt sich mit nichts weniger, als mit der leichtbefriedigten, selbstvergnüglichen Oberflächlichkeit, mit welcher die Bischöfliche musikalische Kirche in Köln in Theorie und Praxis die Beurtheilung und Aufführung Händel'scher Kunstwerke betreibt, der selige Freund Dr. Hiller's, von dem wir die Schule hesennen, nicht anders als Dr. Hiller selbst und der, ein berühmter Director, allezeit fertig übernimmt, an jedem fremden Orte, vor jedem fremden Orchester und Chore jedes Händel'sche Tonwerk in eigner oder fremder Beschneidung nach den dürftigsten Proben zu leiten. Wer diese Werke praktisch so oberflächlich behandelt, der kann auch den ganzen Künstler nicht anders als oberflächlich beurtheilen. Die Beweise liegen hier vor. Mit einer Art Entsetzen haben wir gelesen, wie Dr. Hiller die Schattenseiten Händel's in Ein Wort fasst: er sei ein grossartiges gewaltiges Genie gewesen, aber ein Manierist!« Eine Paarung von Epitheten, die nur in der Oberflächlichkeit und Urtheilslosigkeit ihres Gleichen hat, mit der man Shakespeare zugleich ein gewaltiges Genie und einen Barbaren nennt. Hätte Dr. Hiller die »Parallele« in dem Händelbuche, und in ihr das Recept S. 455 gelesen, wie man in den reichen Werken Händel's der Grundverschiedenheit in seiner geistigen Erfassung seiner verschiedenen Gegenstände am sichersten auf die Spur komme, so hätte er doch vielleicht der Mühe werth gehalten, zu sagen, wie er mit dieser geistigen Wandlungsgabe den Vorwurf der »Manier« vereinige. Aber er versteht in der Musik, wie alle Instrumentalisten, nur zu würdigen was technisch an ihr ist, er begreift so gut wie Nichts von dem, was den Laien allein an sie fesselt, was geistig in ihr ist. Und technisch freilich hat jede Zeit ihre Eigenheiten des Verfahrens, Beethoven's so gut wie Bach's; technisch hat jeder Künstler seine Eigenart, Mozart so gut wie Händel; jedes Thierchen, heisst es sogar, hat sein Manierchen. Aber diese äusseren Dinge berühren doch nicht das Wesen eines »grossartigen und gewaltigen Genies«, sondern höchstens das des Pedanten, und übrigens selbst aus technischem Gesichtspunkte ist der Vorwurf nicht richtig. Händel, sagt Dr. Hiller, »kommt mehr als irgend ein grösster Componist auf dieselben Figuren Rhythmen Melismen Schlussfälle und dergl. zurück.« Es wäre ein schweres, saures Stück Arbeit, statistisch aus einer Zusammenstellung und Vergleichung der Figuren oder Rhythmen Händel's mit denen anderer Meister das Gegentheil von Dr. Hiller's Behauptung zu beweisen; er hätte sie also leicht absprechend aufzustellen; die Schlussfälle, die er gleichfalls erwähnt, hätte er für Händel's Manieristik lieber nicht anführen sollen, obzwar in ihnen gerade Händel mehr als irgend ein grösster Componist auf sich selbst zurückkommt. Ja, es giebt bei Händel einen Schlussfall, der ewig und ewig wiederkehrt. Und gerade diese Wiederkehr gerade dieses Schlussfalles spricht vielleicht beredter als Alles dafür, dass Händel kein Manierist, sondern bei all seiner gewaltigen Genialität ein Naturkind von der unbefangensten Naivetät war. Dieser Schlussfall ist die rücklaufende Octave, und das ist gewiss der Schluss aller Schlüsse; es giebt keinen anderen, der irgend ein Tonstück so vollkommen, so unzweifelhaft, so beruhigend abschliesst. Diese Natur der Sache bestimmten Händel, lieber einfönig als vielgestallig in seinen Schlüssen zu erscheinen. Gäbe es einen Componisten, (wird Dr. Hiller nicht auch in diesem unseren Satze einen hinterlistigen Stich vermuthen?) der etwas darin suchte in seinen Schlüssen neu und originell zu sein, ihn würde man für den schulmeisterlichsten Manieristen halten, den man erfinden könnte.

Händel ist seiner der subjectivsten Componisten in Dr. Hiller's Urtheil. Er habe nirgend und die feste musikalische Charaktere geschaffen! Er habe nicht daran gedacht, Zeiten und Völker musikalisch zeichnen zu wollen! Dr. Hiller hat die »Parallele« nicht einmal effleurirt, sonst hätte er diese allverrotteten, dem Urtheile aller Welt widersprechenden Sätze nicht geschrieben, ohne doch wenigstens mit Einem Worte die breiten gegentheiligen Ausführungen des Händelbuches zu erwähnen. Dr. Hiller illustrirt seine Sätze an der Semele, über die er nicht erörtert, was gelegentlich in dem 2. und 3. Abschnitte dieses Buches steht, sondern was dessen Verfasser früher einmal in

Digitized by Google

der Kölnischen Zeitung, in einigen Berichten über die ersten Lieferungen der Händelgesellschaft, gegen Bischof über eben diesen Gegenstand verfochten hat, in Bezug auf das charakteristisch Eigene der figurenreichen Arie der Heldin jenes Dramas. Es ist uns wohlbekannt, dass Dr. Hiller, schon zu Zeiten ehe noch die Händelgesellschaft bestand, die Semele unter Händel's noch weniger bekannten Werken ausgefunden und rühmend ausgezeichnet hat; er setzte seine Meinung darüber fest, die Bischof gegen Gervinus auslegte; dessen Zurechtweisung war an dem Eigensinne der Fachleute verloren; Dr. Hiller führte noch wie vor den Kölnern die Semele auf, in einer noch weit ärgeren Beschneidung als sie der Clavierauszug von Schaum schon ergab; die charakteristischen Arien der Semele, die Zeus-Arien alle bis auf Eine wurden gestrichen, nach der Schuldoctrin von dem Alleinwerthe der Chöre. Hier in Dr. Hiller's Polemik lesen wir zu dem Händelbuch steht über diess alte Thema etwas Neues zu lesen: der Semele seien ausser den vier figurirten Arien die in Gervinus' Ansicht den Ausdruck leichtfertiger Eitelkeit trügen, drei andere geliehen, die von den frömmsten jüdischen Jungfrauen gesungen werden könnten!« Nur aus flachster Kenntniss oder eitelster Absprecherei kann so etwas gesagt werden! Welche Eine unter den frommen jüdischen Jungfrauen in dem Dutzend der alttestamentlichen Oratorien wäre doch das, die die kleinliche Schmollarie der Semele, oder die in gähnendem Erwachen aus dem Schlafe in leidiger Einsamkeit gesungene Arie, in welcher Semele sich nach dem Traumbilde eines göttlichen Geliebten zurücksehnt, oder die jene dritte Arie, in welcher Semele in der gleichen langweilten Einsamkeit in demüthiges Grollen verfällt, singen könnte? der alle diese in der wunderbarsten Feinheit ausgesponnenen Gefühlsnüancen, wie sie nur die sen besonderen Gelegenheiten und Anlässen entwachsen können, beigelegt werden könnten? All dergleichen soll aber Gervinus aus Händel's Gesängen herausconstruiren. Wenn Dr. Hiller doch nur Einmal den Versuch gemacht oder das Verständniss bewiesen hätte, eine von Gervinus construirte Arie ihm nur nachzuconstruiren, und ihm dann siegreich nachzuweisen, was herausconstruirt ist ohne darin zu sein, oder was denn anderes darin ist, als was herausconstruirt ward, oder ob denn nichts darin ist als technische Kunststücke! Es ist eitel, mit festgerannten Schlankschützen zu streiten. Nur praktische Aus- und Aufführung unter der Zeugenschaft grosser vielseitiger Auditorien könnte hier entscheiden. Wir haben die Semele unverstümmelt aufführen hören. Wer je Gelegenheit hätte, sie so unentstellt hören zu können, der würde weiter keiner Belehrung über die charakteristischen Züge und über die objective Wahrheit und Gewalt jener Arien bedurfen: wenn Dr. Hiller's Ehrenhaftigkeit so gross ist, wie seine Rechthaberei, Er selber würde sich für überwunden erklären.

Ehe es Directionen giebt, die das Buch von Gervinus ernster lesen und besser begreifen, als die weiland Kölnische, wird es mit allen Schwierigkeiten zu kämpfen haben, die Schlendrian und Schulgewohnung allen neuen Lehrsatzungen entgegenwerfen. Der Verfasser weiss das selbst am besten und hat sich in seiner Widmung vorerst zu der Rolle des Predigers in der Wüste bescheiden, die ihm der Magdeburger Freund prophezeihte. Er hat sich von vorn herein über die Unmöglichkeit einer Verständigung in dem Hauptpunkte der Divergenzen nicht getäuscht; im übrigen war er bestrebt, seinen Hauptwidersachern, den Verehrern der Spielmusik, zu beweisen, wie sehr es ihm um ein Verständniss der gegnerischen Ansicht, um eine wahrhafte Würdigung der wahren Instrumentalmusik zu thun war. Ein Mann wie Krüger glaubte sogar eine Vermittlung suchen und versuchen zu sollen. Diese Gegner aber haben auch nicht das geringste Vermögen, oder Interesse, oder kritisches Pflichtgefühl verrathen, sich um ein selbst nur elementares Verständniss des bekämpften Buches irgend bemühen zu wollen oder zu können. Dergleichen Erfahrungen werden dem Verfasser desselben, dem »Laien«, die Achtung vor den Fachmännern nicht erhöhen; in seiner Resignation aber werden sie ihn bestärken müssen. Umlagern ihn doch noch ganz andere Schwierigkeiten als diese! Dr. Hiller findet es immerhin schön, dass in der Zeit der gezogenen Kanonen solch ein Buch entstehen konnte. Lohnend und fördernd ist es aber nicht, dass es uns so unpassender Stunde erscheinen musste. Und doch ist die militärische Wendung der Zeit bei weitem nicht das, was die Wirksamkeit eines so gearteten Buches am meisten beeinträchtigt. Die Herrschaft der Naturwissenschaften ist, nun schon lange Jahrzehnte hindurch, dem Gedeihen aller Künste, nach ihrem eigentlichen geistigen Werthe und Gehalte, tief verderblich. Durch ihre mikroskopische Erforschung alles Elementaren wenden sie Interesse, Gewöhnung und Urtheil von allem Ueberblicken des Grossen und Ganzen und Inneren der Kunstwerke ab und leiten an, die tiefste und genaueste Betrachtung dem Technischen, dem Materiellen und Aeusseren zuzukehren. Die musikalische Wissenschaft ist unter diesen Verhältnissen zu einer staunenswürdigen Sicherheit gelangt, und die ihr am nächsten liegende Kunstgattung, die ihren Hauptwerth im Technischen hat, gedieh in dem Maasse, wie die geistige Bedeutung der Kunstwerke versank. Man hätte erwarten sollen, Philosophie und Psychologie würden zuerst die Erträge dieser Streifzüge in die, zu ihrem Behufe noch nicht ausgebeuteten musikalischen Regionen zur Erörterung bringen, allein keine Interessen der Wissenschaft sind heutzutage mehr eingeschrumpft, als die der Erforschung der Natur des menschlichen Geistes. — Und ein noch grösseres Remmniss als die Herrschaft der Naturwissenschaften bereit: dem Händelbuche der demokratische Geist der Zeit. In den Dingen des materiellen, gesellschaftlichen, politischen Lebens lässt sein Verfasser diese Tendenzen der Zeit wohl gerne gewähren. Aber in der Kunst ist er ein Aristokrat, weil sie für das gemeine Bedürfniss der gemeinen Menschen nicht geschaffen, weil sie selbst von Grund aus aristokratischer Natur ist, da das Ideale, das Entrinnen aus dem gemeinen Realismus, in ihrem Wesen und in dem Ziele ihrer höchsten Bestrebungen liegt. So aristokratisch zeigte er sich schon zum Aerger des demokratischen Haufens der beliebtesten Lohnschreiber, in seiner Dichtungsgeschichte. So zum Aerger der deutschen Staatshämorrhoidarien, die zwar nicht in der Klasse der Demokraten aber doch der Philister stehen und eben darum für einen echten Kunstbegriff noch unzugänglicher sind, in seinem Shakespearebuche. So zum Aerger der Directionen und der Fachgenossenschaft, die zu ihren Aufführungen des grossen demokratischen Haufens bedürfen, in seinem Händelbuche. Der Stempel aller schlecht demokratischen Tendenzen ist, das Hohe herabreissen, das Niedere emporheben. Jede Begeisterung für irgend ein Grösstes gilt denen für Absolutes. Dieser demokratische Zug findet sich auch — müssen sie nicht erschrecken — in den Urtheilen unserer Händelgegner: und diess am greiflichsten dort, wo sie sich über die Hervorhebung der sittlichen Wirkung von Händel's Werken in England ereifern. Der tüchtige Ed. Krüger, dem es um das Leben so ernst ist wie um die Kunst, fand das Musikbuch von Gervinus auf das gleiche Ziel wie seine sonstigen Schriften gerichtet: »den sittlich seelhaften Bezügen der Geschichte nachzuspüren, um aus ihnen werthvolle Dinge zur Nachahmung, aus dem Thatsächlichen das Thatkräftige herauszulesen,« die gegnerischen Kritiker hätten für solch eine Tendenz, sei es in dem Künstler, sei es in dem Geschichtschreiber nicht den allergeringsten Sinn. Chrysander hatte in der Biographie Händel's gesagt, Händel habe schon in früher Jugend die Bestimmung verrathen, künftig einmal für einem gewissen Zeitabschnitte,

Digitized by Google

in England) das sittlich rath- und haltlos gewordene Leben wieder geordnet hinzustellen. Wenn es richtig wäre, sagt nun Geh.-Rath Bitter S. 6, dass ein einzelner Mensch diese ungeheure Bestimmung sei es für das ganze Menschengeschlecht, sei es auch nur in einer Nation« haben können, so müsse Händel eine welterlösende Mission zugesprochen werden!! Wir kommen zu den Ausgangspunkte unserer Antikritik zurück, zu der Kunst unserer Kritiker zu lesen. Die Worte sind bei Herrn Bitter mit Anführungszeichen citirt, auch die eingeschwänzten, die wir mit solchen Zeichen versehen haben, dazu: dem einzelnen Menschen« Händel war jene ungeheure Bestimmung durchaus nicht beigemessen, sondern ausdrücklich auch anderen Bestrebungen anderer Männer »im Bunde mit unvergänglichen Kunstwerken«, was doch Herr Bitter Alles selbst aus Chrysander citirt, aber so, als ob es von Gervinus gesagt wäre! Ganz so entstellend legte auch der Rigaer Recensent diese Stellen über die Bedeutung Händel's aus: Gervinus führe auf Shakespeare und Händel im Grossen und Ganzen die sittlichen und politischen Fort-schritte zurück, die das englische Volk in den letzten Jahrhunderten gemacht und durch welche es den continentalen Nationen voraus geeilt sei! Man sieht wohl, Händel muss von dem Piedestal solch eines Verdienstes herab, zu welchem Zwecke man es übertreibend carikirt, um es im Lächerlichen aufzulösen; wir fürchten auch Dr. Biller, wenn er die Parallele gelesen hätte, würde dazu eifrig mitgeholfen haben. Das Gegenstück zu diesem kritischen Manoeuvre ist das andere, dass die Instrumentalmusik aus der Tiefe, zu der sie herabsinken würde, wenn sie an dem sittlichen und politischen Verderbnisse ganzer Völker oder Zeiten eine Mitschuld trüge, hinauf muss. Daher sich Geh.-Rath Bitter so ungeduldig sträubte gegen alle die hinterlistigen Schatten, die in dem Händelbuche auf die grossen Instrumentalisten in Wien geworfen werden, und auf diese Hauptstadt, die der Schauplatz ihrer glänzendsten Thaten war, und auf das Volk, das aus nächster Nähe die entnervenden und geistabstumpfenden Wirkungen trafen, die von dieser Art Cultur und von einem Regimente, welches sie und alles ähnlich Wirkende mit Absicht förderte, ausgehen können. Das sind nun freilich Dinge, hinter die man mit der Gelehrsamkeit nicht kommt, die auch schwarz auf weiss nicht können bewiesen werden. Bei den feinsinnigen Griechen hätte gleichwohl kein Flötenvirtuose den einmüthigen Beobachtungen zu widersprechen gewagt, aus welchen man über jene Wirkungen der Instrumentalmusik bei den asiatischen Völkern einmüthige Urtheile schöpfte. Solch e Wirkungen in dem österreichischen Volke nachzuweisen, wäre für einen scharfblickenden Culturhistoriker eine der feinsten und verdienstlichsten Aufgaben. Weil wir doch bei dem Gegenstande sind, wollen wir einen solchen, wenn er sich finde, auf eine Anekdote aufmerksam machen, ein kleines Geschehenes, das allein ganze Bände voll Folgerungen aus Indicien in solch einem Gebiete aufwiegt. Berthold Auerbach erzählt in seinem Schriftchen über die Einnahme Wiens 1849 durch Windischgrätz, wie er nach der eingetretenen Katastrophe mit seinem Wirthe zu Hause zusammentraf, der eben von den Wällen heimkehrend seine Flinte in die Ecke stellte, mit den Worten: Jetzt weisst, Frau, was I möcht? Jetzt möcht I a gute Musik hören! Im Volksgarten natürlich, beim Sperl oder Zeisig. Welch ein Triumph für die Harmoniemusik! Vergessenheit von Strapatzen, von Unglück, von Schande in Einem Nu, schon bei der blossen Einbildung und Vorstellung! Aermster Händel! Wo ist die Gesangmusik, die so was vermöchte!

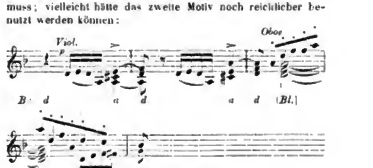
Anzeigen und Beurtheilungen.

Compositionen von **Julius Zellner.**

6) **Sinfonie** (F-dur) für grosses Orchester, Op. 7. Preis der Partitur 6 Thlr. 22½ Ngr., der Orchesterstimmen 7 Thlr. 20 Ngr., des Arrangements für Pianoforte zu vier Händen 2 Thlr. 27½ Ngr. (148. 149. 150. 1871.) Part. Fol. 159 S. Kl.-Ausz. 67 S. Fol.

(Schluss.)

Wie in den meisten neueren Symphonien, so scheint auch hier das *Scherzo* ein gelungenerer Satz zu sein, obwohl die trübe Tonart D-moll dem wirklichen Scherze nicht recht förderlich ist, eher dem verzweifelten Humor (vide 9. Symphonie!). Zellner hat in seinem Thema zweierlei Stoff zusammengesetzt, dessen Ausbeutung ein gutes *Scherzo* ergeben muss; vielleicht hätte das zweite Motiv noch reichlicher benutzt werden können:



simile in *G*-moll.

Das erste Motiv wird mit allen Hilfsmitteln der Modulation und des Satzbaues gründlich ausgenutzt, auch finden sich andere Motive ein, die zur rechten Zeit das thematische Spiel unterbrechen und das Ganze würzen; Imitationen mit witzigen Contraccenten zeigen ferner, dass das contrapunktische Element dem Componisten durchaus nichts fremdes ist — und so gestaltet sich ein recht hübscher Hauptsatz. Diesem steht ein Trio in D-dur gegenüber, dessen Thema sechstaktig, zuerst den Bläsern zufällt:

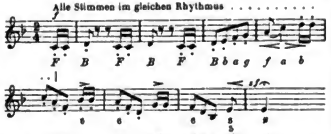
Der weitere Ausbau dieses Themas wird durch Transposition nach H-moll, A-dur u. s. w. bewirkt. Im zweiten Theile des Trio ist es weise vom Componisten, dass er, wenn schon das Motiv fortwährend und ununterbrochen benutzt wird, wenigstens die sechs Takte in vier verwandelt und somit eine rhythmische Rückung eintreten lässt, bis bei der Wiederkehr der Tonika im *fortissimo* die Sechs wieder in ihr Recht treten. Die Rückkehr zum Da capo wird auf dem Wege enharmonischer Modulationen: $\frac{7}{\sharp}\ \frac{6}{\sharp 4}\ \frac{\flat 7 6}{\flat}\ \frac{6}{4}$ bergestellt, konnte aber vielleicht

H B B A

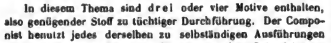
etwas weniger lang und umständlich ausgeführt werden. Die Wiederkehr des Hauptsatzes ist keine buchstäbliche, sondern zum Theil neu gestaltet, auch werden sowohl die Melodie des Trios, als auch andere Motive vor dem Schlusse nochmals vorgeführt und derselbe erfolgt in Moll-Dur mit wirksamen Wiederholungen der Sechszehntelfigur des Hauptthemas. Ist dieses *Scherzo* auch nicht gerade im höchsten Sinne geistreich oder humoristisch, so wird es doch einer guten Wirkung sicher sein.

Das *Finale* bedient sich eines Galoppadenmotivs, welches glücklicherweise durch die dreimalige Wendung zur Unterdominante etwas Besonderes erhält:

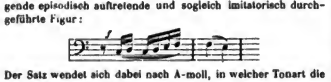
Digitized by Google



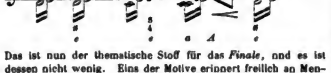
In diesem Thema sind drei oder vier Motive enthalten, also genügender Stoff zu tüchtiger Durchführung. Der Componist benutzt jedes derselben zu selbständigen Ausführungen und lässt auch hinwieder das Ganze zu rechter Zeit sich aussprechen. Nach dem Schlusse des Themas bringt er noch folgende episodisch auftretende und sogleich imitatorisch durchgeführte Figur:



Der Satz wendet sich dabei nach A-moll, in welcher Tonart die Seitensatz-Melodie auftritt:



Das ist nun der thematische Stoff für das *Finale*, und es ist dessen nicht wenig. Eins der Motive erinnert freilich an Mendelssohn ( ) und war gefährlich zur weiteren Benutzung, wofern es als eine Art Ruf gebraucht wurde; dagegen hat der Componist es verstanden, es auch in anderer Weise zu verwenden, wie z. B. in folgender Gestalt:



(und dann umgekehrt.) Der ganze Satz ist durch alles Dies recht lebendig und dürfte vielleicht als der beste des Werkes bezeichnet werden. Nur ein paar leere Stellen sind uns aufgefallen, die leicht durch Anderes hätten ersetzt werden können, wie z. B. Seite 132 und 133 der Partitur, die aber vielleicht beim Hören schneller vorübergehen, als es beim Lesen den Anschein hat. — Wir glauben, dass, wenn die zwei ersten Sätze auf der Höhe der zwei letzten ständen, die Symphonie als Ganzes besser sein würde und weniger angefochten werden könnte.

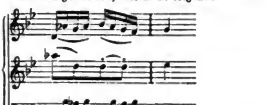
Zum Schluss noch ein Wort über die Instrumentirung. Der Componist verwendet in seinem grossen Orchester nur zwei Hörner, aber drei Posaunen, letztere sogar in allen vier Sätzen und bei jedem irgend hervortretenden *forte*. Eine solche Instrumentirung mag für ein grosses Opernhaus passen; hat aber Zellner gar nicht bedacht, dass Symphonien zumeist in Concertsälen, und oft in gar nicht einmal grossen (vide Leipzig!), aufgeführt werden? Hat er kein Erbarmen mit den Ohren der Hörer in solchen Localitäten und keine Sorge für sein eigenes Werk und dessen guten Eindruck? Weniger Lärm als möthig, kann es umbringen, trotz sonstiger Güte, wenigstens in den Augen (oder Ohren) feiner organisirter Naturen, an deren Beifall einem Künstler doch am meisten gelegen sein muss.

Wir scheiden von J. Zellner in der sichern Erwartung, dass seine Muse uns noch viel Schönes und immer Gediegeneres bringen werde. Auch wollen wir seine vorliegenden Werke, trotz theilweiser Ausstellungen, dem musikalischen Publikum, den Musikern und gutes Neues suchenden Dirigenten warm empfohlen haben.

Bearbeitungen älterer Compositionen.

Zwei leichte Sonaten für das Pianoforte componirt von **L. v.*) Beethoven.** Op. 49. Für Pianoforte und Violine (oder Violoncell) und als Trios für Pianoforte, Violine und Violoncell bearbeitet von **Rud. Barth.** Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. (642 ab, 658 ab, 659 ab.) Nr. 1. 2. Fol. Pr. à 22½ Ngr., resp. 1 Thlr.

F. P. Durch diese Bearbeitungen soll vermuthlich dem Bedürfnisse der kleinen Leute nach Kammermusik Genüge gethan werden; denn die Tonstücke als solche lassen eben nicht die Nothwendigkeit hiezu in die Augen springen; ihr stoflicher Inhalt ist gerade nur ausreichend für den knappen Rahmen einer Claviersonatine. Mit der Art und Weise, wie Herr Barth die Bearbeitung vorgenommen hat, kann man im Allgemeinen ganz einverstanden sein. Er hat alle Instrumente möglichst gleichmässig bedacht, überall auf leichte Spielbarkeit, was im vorliegenden Falle von grosser Wichtigkeit ist, Rücksicht genommen und immer Vortrag und Spielart sorgfältig bezeichnet. Die hie und da nothwendigerweise hinzugefügten Stimmen, Imitationen und Begleitungsfiguren, sind fast immer stilgemäss und mit grosser Decenz angebracht. Manche Einzelheiten würde Mancher wohl anders wünschen; aber eigentlich bedenklich erschienen uns nur wenige Stellen, wie z. B. folgende:



wo die zugefügte Violinfigur zu der Bassfigur eine sehr unliebsame Septimenfolge bildet. Am gelungensten ist die Bearbeitung der Sonate in G für Trio; da haben die drei Instrumente ganz wacker zu thun; die Zusätze sind stets geschmackvoll und oft recht witzig.

*) So auf allen Ausgaben! Wir möchten den Herrn Verleger doch bitten, künftighin L. van Beethoven auf seinen Titeln drucken zu lassen, da das holländische van mit dem deutschen von (als Adelsbezeichnung) nicht zu verwechseln ist. *D. Red.*

Rückschau.

Uebersicht der im Jahre 1870 in Frankreich erschienenen Musikalien, musikalischen Schriften und neugegründeten musikalischen Zeitungen.

(Fortsetzung.)

II.

Musikalische Schriften.

Bei den unbedeutendsten werden wir uns mit der Titelangabe begnügen; die übrigen aber näher erörtern.

1) Lettres de Gluck et de Weber publiées par M. L. Nohl, prof. à l'Université de Munich; traduites par Guy de Charnacé. Ouvrage orné de portraits et d'autographes. Paris, impr. et libr. Plon. In 18°-jésus, 284 p. Gute Uebersetzung dieser von Herrn L. Nohl gesammelten Briefe.

Digitized by Google

2) Les Compositeurs français et les théâtres lyriques subventionnés; par *Guy de Charnacé*. In 8°. 63 p. Paris imp. Balitout, Questroy & Ce. lib. Dentu. 2 Frcs.

Wir werden so gedrängt als möglich den Hauptinhalt dieser Broschüre, ein offener Brief an die Herren Deputirten des gesetzgebenden Körpers, wiedergeben. Denn, wenn auch seit deren Erscheinen sich in Frankreich die politischen Verhältnisse bedeutend verändert haben, wenn auch dadurch die Stellung der Theater eine andere geworden ist, so sind doch viele der darin berührten Thatsachen noch heute wahr, andere werden es später wieder werden.

»Da Sie — so fängt der Brief an — in Bälde über die den vier lyrischen Theatern ausgesetzte jährliche Subvention Ihre Stimme abzugeben haben, so erlaube ich mir, Sie auf den Gebrauch dieser Hülfsgelder und auf die Lage der Directoren den französischen Componisten gegenüber aufmerksam zu machen. Diese Klasse Künstler ist trotz eurer Sorgfalt, meine Herren, beinahe gänzlich enterbt. Während bedeutende Summen für die Architekten, die Maler, die Bildhauer verwendet werden, hat der Componist, der nicht durch besondere Gunst seine Werke in einem Theater zur Aufführung bringen kann, gar nichts von der Verwaltung zu hoffen. Und Jedermann weiss nur zu gut, wie selten eine solche Gunst ist, die noch mit jahrelangem Warten, vielen Kämpfen und Opfern bezahlt werden muss. Da übrigens die Unterstützung des Staates nur für solche Werke ausgesetzt ist, die für die Bühne bestimmt sind, so hat ein Franzose, hätte er auch die beste Symphonie componirt, kein Recht auf diese Hülfsgelder. Die Musik ist doch von allen Künsten diejenige, die Protection am nöthigsten hat. Nichts ist trauriger als die Stellung unserer Componisten. Die meisten, ohne alles Vermögen, erschöpfen im Warten ihre letzten Quellen, und wenn es einige davon endlich so weit bringen, dass ein oder zwei Acte von ihnen aufgenommen werden, so wiederholt sich dieses Glück so selten, dass zuletzt Muthlosigkeit ihre Laufbahn bricht, und der Born ihrer Ideen vertrocknet. Den französischen Musikern sind die Thüren unserer Theater selten offen. Sympathie, Gunst u. s. w. werden nur gegen fremde Autoren verschwendet; das Repertoire unserer Oper ist nur aus deutschen und italienischen Werken zusammengestellt: Don Juan, Alceste, Freischütz, Moses, Comte Ory, Siège de Corinth, Guillaume Tell, la Prophète, Robert le diable, l'Africaine etc. etc. Hören wir doch einmal auf, die ausländischen Musiker zu erheben! Die Zeit ist gekommen, wo wir uns fragen können: Was hinterlässt denn die gegenwärtige Generation in musikalischer Beziehung der zukünftigen? Frankreich ist doch heute am besten dazu vorbereitet, die musikalische Welt zu bereichern. Deutschland ermüdet von den Productionen, die es in den ersten Rang der Nationen erhoben haben, besitzt nur noch Wagner und seine Schule (?); Italien scheint gänzlich erschöpft zu sein; denn Verdi ist der einzige dramatische Componist, den das junge Königreich noch anführen kann. Dass es den Herren Directoren gefällt, sich mit den alten Repertoires zu bereichern, ist sehr leicht zu verstehen, da man ihnen die Freiheit lässt, nach ihrer Willkür zu handeln; dass aber die Verwaltung, die Austheilerin der Staatsspenden, nichts dagegen thut, ist sehr schwer zu begreifen und nicht länger mehr zu ertragen. Es ist an ihnen, meine Herren, dagegen zu handeln! — Veranlasst durch die vielen Klagen, die sich von allen Seiten über die Lage der dramatischen Musik in Frankreich erhoben haben, hat der Minister der Schönen Künste die Preisausschreibungen gegründet. Doch zu was haben dieselben geführt? Sind jemals Werke wie das Parthenon, die Transfiguration von Raphael, der Sclave von Michel Ange oder der Don Juan von Mozart aus einer Preisausschreibung hervorgegangen? Die Verwaltung hat damit ihr Interesse für die französischen Componisten beweisen wollen, und müssen wir ihr dafür dankbar sein. — Betrachten wir nun die verschiedenen Directionen etwas näher: Die Direction der grossen Oper (l'académie impériale de musique) macht folgende Argumente gegen unsere Vorschläge geltend:

1) Die Oper ist kein Theater für Versuche und bestimmt die Werke neuer Autoren aufzuführen, sondern Werke, deren Verdienst und Ruf gerechtfertigt ist, oder Werke lebender Componisten, deren Ansehen sich der öffentlichen Meinung aufdringt;
2) die ausserordentlichen Ausgaben, die das Budget der Oper belasten, zwingen dasselbe, Nichts dem Zufalle zu überlassen. Die Kasse der Oper kann sich nur vor der Kundbarkeit der Autoren öffnen.

Diese Art, die Bestimmung unserer ersten lyrischen Scene zu erklären, kann nur von dem Herrn Director und seiner Umgebung verstanden werden. Sind unsere Museen des Louvres, des Luxembourgs, von Versailles u. s. w. commerzielle Unternehmungen? Warum soll denn die populärste aller Künste, die Musik, der Willkür einiger Unternehmer preisgegeben werden?

Die Oper ist kein Theater für Versuche?!

Welche Stellung, welchen Namen hatte denn Meyerbeer von seinem Robert der Teufel? Welchen Ruf hatte Halévy, als die grosse Oper einen Versuch mit seiner Jüdin machte?

Vor Kurzem ist ein Versuch mit Roland und Roncevaux, der Oper Mermets gemacht worden, und die Kosten wurden bezahlt! — Ein Versuch mit dem Hamlet von Amb. Thomas hat das Maximum der Einnahmen gegeben! — Und wie verhält es sich mit dem zweiten Argument, ja, mit dem Gerüchte, Herr Perrin habe die grösste Mühe die Kosten zu bestreiten u. s. w.?

Die grosse Oper erhält jährlich vom Staate 800,000 Frcs., hiezu kommen aus der Privatkasse des Kaisers noch 100,000 Frcs., also zusammen 900,000 Frcs. Die Grosse Oper hat keine Miethe zu bezahlen, während die übrigen Theater sehr hohe Miethe haben. — Herr Perrin hat im December 1862 die Direction der Oper übernommen.

Im Jahre	1863	sind für	186	Vorstellungen eingegangen	1,445,045	Frcs.
-	1864	-	185	-	1,449,086	-
-	1865	-	184	-	1,358,195	-
-	1866	-	192	-	1,286,000	-
-	1867	-	191	-	1,245,000	-
-	1868	-	190	-	1,200,888	-
-	1869 (Ende Juli)		107	-	1,070,000	-

Zu diesem Einkommen sind noch die Nettoeinnahmen für die Vermiethung der Oper für Maskenbälle u. s. w. zu rechnen.

Ich frage nun: Wen wird man glauben machen, dass Herr Perrin mit solchen Mitteln kaum die Kosten bestreiten kann, die jeden Vorstellungsabend auf 9200 Frcs. berechnet sind.*) Und was hat nur Herr Perrin in diesen 7 Jahren für 6,300,000 Frcs. gegeben?

1863. *Diavolino*, ein Ballet (von Pugnio und H. Leon).
La Mule de Pedro, Opera in 2 Acten, von V. Massé, Text von Dumasofr.
1864. *Roland à Roncevaux* (4 Acte) von Mermet.
Le Docteur Magnus (1 Act), Musik von E. Boulanger, Text von Michel Carré.
La Maschéra, Ballet (3 Acte) von Giorza und St. Georges.
Néméa, Ballet (2 Acte) von Minkous, Saint-Léon und L. Halévy.
1865. *L'Africaine* (5 Acte), von Scribe und Meyerbeer.
Le Roi d'Yvetot, Ballet (1 Act), von Victor Laberre und Ph. de Massa.
1866. *La Source*, Ballet (3 Acte), von Minkous und L. Delibes.
1867. *Don Carlos* (5 Acte), von Verdi und du Locle.
La Fiancée de Corinthe (1 Act), Musik von H. Duprato, Text von du Locle.

*) Die Einnahmen von 7 Jahren 9,901,979 Frcs.
mit der Subvention 8,800,000 -
Zusammen 18,201,979 Frcs.
auf 1162 Vorstellungen vertheilt, geben 15,488 Frcs. per Abend.

Digitized by Google

1868. *Hamlet* (5 Acte), von Amb. Thomas und Mich. Carré.
1869. Nichts! ! —

Zum Schlusse führt Herr Guy de Charnacé noch Beschwerde, weil Herr Perrin einem Fremden, Herrn Gevaërt, die musikalische Oberleitung der Oper übertragen hat u. s. w.

«Ganz anders sieht es mit der Komischen Oper aus, hier finden wir uns einem sehr reichen, echt nationalen Repertoire gegenüber. Seitdem aber Herr de Leuven, auf den so Viele gehofft haben, die Direction übernommen hat, sind Novitäten eine Seltenheit geworden. Dagegen kamen ältere Stücke, von denen der Herr de Leuven der Dichter ist, wie z. B. der Postillon von Lonjumeau, so oft auf das Programm, dass sich die Gesellschaft der Autoren veranlasst fand, dagegen einzuschreiten. Doch ohne grossen Erfolg. — Ohne Zweifel darf ein Director, der jährlich 240,000 Frcs. vom Staate erhält, nicht ganz seiner Willkür überlassen werden.

Das Théâtre lyrique, das 1844 von A. Adam mit der Absicht gegründet wurde, französischen Componisten zur Aufführung ihrer Werke zu verhelfen, und das im Jahre 1847 den Namen Théâtre national annahm, ist seit der Direction des Herrn Pasdeloup gänzlich von seinem Zwecke abgekommen. Der Titel Nationaltheater wäre heute eine wahre Ironie. Ein Blick auf das Verzeichniss der zuletzt gegebenen Werke wird es am besten zeigen.

Ueber die italienische Oper und seinen Director, Herrn Bagier, hat Herr von Charnacé nichts oder sehr wenig zu klagen. Die Schlussfolgerungen seiner Broschüre sind:

1) Das Interesse, das bis jetzt nur ausschliesslich fremden Componisten zu Theil wurde, auf nationale Künstler zu übertragen.
2) Den Directoren ernstere Bedingungen (cahier des charges) zu stellen und deren Aufführung streng zu verlangen. Die Veröffentlichung dieser Bedingungen, damit die Steuerzahlenden auch von dem Gebrauche und Nutzen ihrer Opfer urtheilen können.
3) In den Programmen der Oper und der komischen Oper zwei gleiche Theile für die alten und die neuen Werke zu machen.
4) Zur Aufnahme von neuen Werken Comitees von ausser dem Theaterpersonale bestehenden Mitgliedern zu bilden.
5) Aus der italienischen Oper ein kosmopolitisches Theater zu machen.
6) Jährlich 100,000 Franken für Aufführung und Veröffentlichung von Symphonien u. s. w. zu bestimmen.

Dieses sind nach der Meinung des Verfassers die geeignetsten Mittel, die Musik in Frankreich zu befördern.

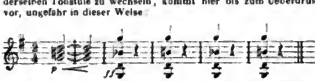
Alles für und durch Frankreich!

(Fortsetzung folgt.)

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **Altona.** Am 8. Nov. gab Herr Alfred Kleinpoul ein Orgel-Concert in der evangelischen Hauptkirche. Seine Vorträge bestanden aus Präludium und Fuge (G-dur) von *Seb. Bach*, 3 Orgelpräludien von *C. Gurlitt*, Präludium zu «Ein feste Burg» von *C. G. P. Grädener* (noch Manuscript) und der Toccata in F-dur von *Seb. Bach*. Ausser ihm wirkten noch mit die Altistin Frau Emilie Romberg, welche eine Aria aus Judas Maccabäus von *Händel* und die grosse Kirchenarie von *Alex. Stradella* sang, und Herr Wiemann, Violoncellist aus Hamburg, der zwei Adagios und eine Sarabande von *Seb. Bach* und Largo in D-moll von *Lotzier* vortrug.

* **Berlin.** [Joachims Quartett-Soiréen.] Donnerstag den 3. Nov. fand die zweite Quartett-Soirée der Herren Joachim, De Ahna, Rappoldi und W. Müller statt. Sie wurde mit *Beethoven's* Bdur-Quartett Op. 18 Nr. 6 eröffnet, einem Werke, das sich in seinen drei ersten Sätzen durch einen ungemein natürlichen Fluss der Stimmen auszeichnet und (wenn man von der Musik so etwas sagen darf) von Witz und Laune sprudelt. Einen eigenthümlichen Gegensatz zu diesen heiteren ersten Sätzen bildete der Anfang des Finale, welches mit einem *la Malinconia* überschriebenen Adagio als Einleitung beginnt, für deren Wirkung der Componist selbst nicht ohne Sorge war, denn er hat es für nöthig erachtet hinzuzufügen: *Questo pezzo si deve trattare colla più grand delicatezza.* Dies geschah vollkommen, ohne dass es dadurch merklich ausdrucksvoller und gedankenreicher geworden wäre. Um so wohlthuender wirkte das bald anschliessende rauschende Allegretto quasi allegro im $^{2}/_{4}$-Takte, welches, wie es schien, auch von den Spielenden mit besonderer Liebe vorgetragen wurde. — Ein hinterlassenes Werk *Mendelssohn's*, ein Andante und Scherzo, wahrscheinlich Fragment eines unvollendeten viersätzigen Quartetts, war die zweite Nummer des Abends. Beide Sätze zeichneten sich durch Wohllaut und abgerundete Form aus und fanden mit Recht allgemeinen Beifall. — Den Schluss des Concerts machte *Franz Schubert's* grosses Quartett in G-dur. Das Stück ist sehr lang und bei einzelnen hervorragend schöne Stellen, Anspruch auf ein wirkliches Kunstwerk kann es aber nicht machen; es ist in seiner ganzen modulatorischen Anordnung wild, bunt, formlos und auch oft sehr arm an wirklich musikalischen Gedanken (an Melodien), statt dessen wird ein sehr verschwenderischer Gebrauch von äusserlich wirkenden Manieren, z. B. von dem sogenannten tremolo genacht. Eine auch in manchen seiner Lieder angewandte Manier Schubert's, fortwährend mit Dur und Moll auf derselben Tonstufe zu wechseln, kommt hier bis zum Ueberdrusse vor, ungefähr in dieser Weise:



ja, einer der vier Sätze schliesst sogar mit dieser monotonen Wendung ab. — Die Ausführung von Seiten des Herrn Joachim und seiner Genossen war bewunderungswürdig, denn das Werk ist allen Stimmen sehr schwierig, nicht allein in seinen Passagen, sondern auch oft in der rhythmischen Eintheilung und erfordert bei seiner übertriebenen Breite grosse Ausdauer und Kraft.

* **Berlin.** (Stern'scher Gesangverein.) Sonnabend den 4. Nov. führte Herr Professor Julius Stern mit seinem Gesangvereine, unterstützt von der Berliner Symphonie-Kapelle, *Mendelssohn's* Elias im Saale der Singakademie auf. Das Werk ist hinlänglich bekannt. Die Aufführung ging gut und sicher von statten und zeichnete sich namentlich durch eine vortreffliche Besetzung der Solostimmen aus. Im Bass sang unser trefflicher Oratoriensänger, der passionirte kgl. Hofopernsänger Herr Jul. Krause, im Tenor der kgl. Domsänger Herr Otto, im Alt Frau Joachim und im Sopran Frl. Zimmermann aus Dresden.

* **Bonn.** Das erste Abonnement-Concert unter Leitung unseres verdienten Musik-Directors Herrn von Wasielewski, am Montag den 13. Nov., brachte uns einen seltenen Kunstgenuss durch die Mitwirkung des Frl. Emma Brandes aus Schwerin, von der wir schon in einem früheren Berichte (Nr. 8 d. Jahrg. dieser Zeitung) rühmlichst Erwähnung gethan. Sie spielte das Concert für Pianoforte von *Rob. Schumann* wundervoll, innig tief und warm in seinem herrlichen Adagio, eben an passender Stelle ebenso energisch und kraftvoll, mit seltener Klarheit und einzig schönem Tone in all den schwierigen Passagen und Alles mit einer erstaunlichen Sicherheit auswendig. Den schwierigsten Aufgaben wird dieses junge Mädchen in grosser Vollendung gerecht und verbindet damit eine Bescheidenheit und einen Liebreiz des Benehmens, dass man sich solche Anziehenderes im Concertsaale denken kann, — nichts Aufgeregtes, Nervöses, sie giebt sich ganz ihrem vorzutragenden Werke und ihrem Instrumente hin, und die sie umgebende Welt kümmert und stört sie nicht — eine Tugend, die sie vor fast allen Künstlerinnen voraus hat. An dem Abende entzückte sie so durch ihre Poesie in Ton und Auffassung, dass unser sonst kühles Publikum sich zu einem hier ungewohnten enthusiastischen Applaus hinreissen liess, in Folge dessen Frl. Brandes noch nach den beiden Solostücken (Arabeske von *Schumann* und Presto [Fis-moll] von *Mendelssohn*; einen *Chopin*'schen Walzer [Oeuvre posth.] zugab. Das Orchester, meist aus ausbeimischen Kräften zusammengesetzt, hielt sich wacker in den Begleitungen, sowie in der Ouvertüre zur «Fingalshöhle» von *Mendelssohn* und der *Haydn*'schen Symphonie in C-dur (Nr. 7 bei Breitkopf & Härtel). Das Chorvorträge des städtischen Gesangvereines bestanden in Hymne für Soli, Chor und Orchester von *Cherubini* und dem Schlusschore aus «Christus am Oelberge» von *Beethoven*, und wurden recht gut ausgeführt; die Soli hatten geehrte Dilettanten zur vollen Zufriedenheit übernommen.

* **Cassel.** Am Sonntag den 1. Oct. veranstaltete der Hof-Organist Herr Carl Rundnagel ein gestaltliches Concert in der Hof- und

Digitized by Google

Garnisonkirche. Eröffnet wurde dasselbe durch Präludium und Fuge über den Namen Bach von *S. Bach*, durch dessen Vortrag der Componist gleich sich als tüchtigen Organisten zeigte. Er lenkt ferner noch vor: »Adagio im freien Stil« von *Merkel* und Concertstück über das Gebet aus dem Freischütz von *Lux*; letztern Composition ist ganz orchestral angelegt und eignet sich gar nicht zum Vortrage auf einer Orgel. Die übrigen Mitwirkenden waren die Herren Schmitt, Lorlenberg, Gerstenberger, Wipplinger, Frau Hompel-Kristinus und der Casseler Gesangverein. Herr Lorlnberg trug zwei Stücke für Cello vor (Largo von *Jean Marie Leclair* (1697) und Sicilione von *Fredermann Bach* (1710); die Melodien sind entnommen aus Romanze für Harfe von *John Thomas*, mit frei improvisirter Orgelbegleitung von Hrn. Rundnagel. Herr Concertmeister Wipplinger ein Adagio für Violine von *Spohr*. Den gesanglichen Theil vertrat Frau Hempel-Kristinus mit »Sanctus o salutaris« von *Cherubini* und Herr Schmitt mit einem Gebete aus dem 14. Jahrhunderte mit Harfenbegleitung von Graf von *Wolkenstein*. Der Casseler Gesangverein zeigte wiederum seine Tuchtigkeit in zwei Vortragen »Lobgesang auf Christus« aus dem 14. Jahrhunderte und einer Motette von *M. Hauptmann*. — Das erste Abonnement-Concert der Mitglieder des kgl. Theater-Orchesters fand am 31. October statt und brachte an orchestralen Werken die Ouverture zur Oper »Lodoiska« von *Cherubini* und Symphonie in A-moll von *Mendelssohn-Bartholdy*. Der fürstl. Hohenzollernsche Hofpianist Herr Theodor Ratzenberger trug das Es-dur-Concert für Pianoforte mit Orchesterbegleitung von *Beethoven* und drei Stücke von *S. Bach*, *Rubinstein* und *F. Liszt* vor, Frl. Clemens sang die Concert-Arie »Weiche mir, ist's Wahrheit?« von *Mozart*, Venetianisches Gondellied von *Mendelssohn*, Leichter Sinn von *Karl Hiller* und »Vogelein, wohin so schnell« von *E. Lassen*.

✱ **Leipzig.** —p. Die erste kammermusik-Soirée im sonst des Gewandhauses am 5. Nov. wurde mit *Mozart's* herrlichem Quintett für Streichinstrumente in D-dur eingeleitet, ausgeführt von den Herren Concertmeister David und Rontgen (Violine), den Herren Hermann, Thümer (Viole) und Hegar (Violoncell) und zwar in vollendeter Weise. Frau Clara Schumann spielte darauf *Schubert's* Fantasie in A-moll und wirkte auch noch in dem Trio von *Mendelssohn* (für Pianoforte, Violine und Violoncello in C-moll) mit, in beiden sich als die unvergleichliche Künstlerin bewährend. Herr Concertmeister David trug zwei neu ausgegrabene Stücke von *Jean Marie Leclair* vor, Sarabande und Tambourin für Violine und begleiteten Bass, von Herrn David selbst mit Pianofortebegleitung bearbeitet, welche letztere sehr massvoll Herr Kapellmeister Reinecke ausführte. Herr Concertmeister David besaitete das zweite sehr hohe Stück »Tambourin« leider dazu, in modern-virtuosenhafter und einem ernsten Künstler wenig ziemender Weise sich »zu zeigen«. — Das sechste Gewandhaus-Concert am 9. Nov. brachte in seinem ersten Theile Concert für zwei obligate Violinen (die Herren Concertmeister David und Röntgen), obligate Violoncello (Herr Hegar) und Streichorchester von *G. F. Händel*. Der Eindruck, den dieses wundervolle Werk machte, wurde zum Schlusse uns getrübt durch die von Herrn David eingelegte Cadenz, auch kann sich Herr Concertmeister David die bequeme, selbstsüchtige Manier, Cadenzen einzulegen und in seinem Vortrage den übrigen Mitwirkenden Rechnung zu tragen und sich zu moderiren. Auf das Concert folgte Recitativ und Arie aus »Figaro's Hochzeit« von *W. A. Mozart*, vorgetragen von Frau M. Mahlknecht von hiesiger Stadttheater, welche auch noch zwei Lieder (ich hatte einst ein schönes Vaterlande von *E. Lassen* und Das Fischermädchen von *Franz Schubert*) sang; in letzterem fiel sie ziemlich ab durch die von der Bühne angeeignoten Unmanieren, während sie die Arie anerkennenswerth, wenn auch nicht durchweg Reinheit, vortrug. Die übrigen Nummern des ersten Theiles des Concertes waren: Concertstuck (Introduction und Allegro appassionato) für Pianoforte von *R. Schumann* und Phantasie und Fuge für Pianoforte von *W. A. Mozart*, beide von Herrn Kapellmeister Carl Reinecke mit der bei ihm gewohnten Feinheit und Accuratesse und einer brillanten Virtuosität vorgetragen, bei welchen trefflichen Eigenschaften aber auch Schattenseiten in der Vortragsweise und Auffassung zu Tage traten, wir meinen hier besonders die übertriebene Temponahme. Der zweite Theil des Concertes bildete eine Novität, die um so mehr Interesse erregte, als der Componist derselben ihre erste Aufführung an diesem Abende persönlich leitete: es war die Symphonie in C-moll von *J. J. Abert*, dem Componisten der Oper »Astorga« und der symphonischen Dichtung »Columbus«. In obengenannter Symphonie bekundete Abert wiederum seine ausserordentliche Geschicklichkeit in Anwendung aller möglichen Hulfsmittel innerhalb der modernen Instrumentation, um ein äusserlich prunkvolles Tongemälde zu schaffen; aber der innere Gehalt desselben lässt zu sehr die Armuth an Ideen, an wirklichem innerem künstlerischen Leben und Empfinden erkennen; diese Armuth tritt am auffalligsten in dem Adagio zu Tage, das man kurzweg nur eine hohle Phrase nennen kann. Dass der Componist schliesslich noch einen Applaus erzielte, konnen wir nur mit äusseren Beziehungen in Zusammenhang bringen.

✱ **Wien.** Im Strampfer Theater wurde am 26. October die neue einactige Operette (oder historische Operette, wie sie der Text sagt) aufgeführt: »Der Schuster von Stressburg«, Text und Musik von Otto Wernhard. Der Text ist interessanter als die über den gewöhnlichen Operastil nicht hinausgehende äusserst erfindungsarme Musik. Jene Stellen der zu Ludwig XIV. Zeiten spielenden Operette, in welchen sich so recht manifestirte, dass damals gegen die anneclirenden Franzosen von den Elsässern dieselben Standrader wie jetzt gegen die Deutschen gehalten wurden, erweckten sympathischesten Beifall. Der Schuster Wilhelm Bechtel von Strassburg hat im Momente, als der Bürgermeister dem einziehenden Feinde die Schlüssel der Stadt überreichte, einen Schuss aus dem Fenster auf den Marktplatz gefeuert; auf Bitten des Volkes begnadigte ihn der Französische Oberst zur Verbannung. Seine Geliebte, die einen Moment schwankend schien ob ihrer Liebe zu dem einziehenden Franzosen, folgt dem Schuster in die willig angetretene Verbannung nach Deutschland. Dies der Inhalt der kleinen Novität, die für eine Oper zu genrehaft und klein gedacht, für eine Operette mit zu schwerfälligem Bewerke behandelt ist. Sie war im Allgemeinen des engen Bühnenraumes überraschend gut in Scene gesetzt, gespielt wurde sie musterhaft. Sowohl Herr Adolfi, der neue Tenorist, welcher vollkommen die auf ihn gesetzten glanzenden Hoffnungen rechtfertigte und ein fourig vorgetragenes Lied wiederholen musste, als auch die übrigen Darsteller, unter ihnen wesentlich Frl. Loffler, die ein zartempfundenes, feines Spiel brachte, wurden wiederholt durch stürmischen Beifall ausgezeichnet. [«Pr.»]

✱ **R. Wagner's Lohengrin wurde in Bologne zur Aufführung gebracht und die Kinderposaunen der Wagner-Trabanten, welche nach allen Richtungen drücker gewesen, sind gar ergötzlich. So hest man o. a in der Wiener N. fr. Presse, welche immer mehr zu einem Organ für blossen Kunstklatsch herabsinkt, unter der Ueberschrift: »Eine Probe von ‚Lohengrin' in Bologna«, nach einer vorausgehenden von Lob überspradenden Darstellung, der das stellendes Kräfte: Sgra. Blume als Elsa, Sgra. Destino als Ortruda, Sgr. Camparini als Lohengrin, Sgr. Silenzi als Telramondo etc., des Orchesters, das unter Mariani's magischem Taktirstabe Staunenswerthes leiste, des trefflich geschulten Chores, der mit einer Sicherheit und einem Aplomb singe, als ware ihm die »Zukunftsmusik« ein längst bekannter, überwundener Standpunkt: »Gehoreoe Musiker, diese Italiener! Staunenswerth klappt der Doppelchor: ‚Sebt, seht, welch seltsam Wunder!' des ersten Actes, staunenswerth, wenn man die Schwierigkeiten des Intonirens in Betracht zieht, richtig Einsetzens erwägt, welche dieses Stück zu einem wahren musikalischen Steeple-Chase gestalten. Ein Cabinetsstück feinster Vortragsweise bildet lebenfalls im ersten Acte) die schöne (A-dur-) Stelle: ‚Wie hast uns aufgelassen Gramen.' Der freie und selbstständige Stimmansatz, eine Glanzseite der italienischen Gesangsmethode, ermöglicht dem Tenoristen das hohe *A* ohne Anstrengung und daher, den Intentionen des Componisten gemäss, *piano* anzuschlagen, und das wirkt berauhend. Leider verliert nur die dramatische Kraft, all die Schönheiten einer Interpretation aufzuzählen, die Italien und seinen musikalischen Talenten zur grossten Ehre gereichen wird, und ich will ihnen nur noch zum Schlusse die Meinungsäusserung eines Orchesterenthusiasten des Teatro Communale mittheilen, dass meine Interpellation veranlasst, liess sich der biedere Primgeiger folgendermassen vernehmen: ‚Sie fragen mich, was ich von der Musica dell' avvenire, vom »Lohengrin« halte? Nun, ich gesteh's Ihnen ehrlich, dass ich bei den ersten Proben von dieser Musik gar nichts verstand und sie uns Leibeskräften hasste. Bei den folgenden Proben verstand ich zwar noch immer nichts, aber der Hass he te schon dem Interesse Platz gemacht. Jetzt sitze ich, ohne zu murren, fünf Stunden lang im Orchester und lasse den Bogen fleissig über die Saiten gleiten, gilt es doch, dem Beifallreis zum Gelingen eines Werkes beizutragen, das nicht erst auf die Zukunft zu warten hat, um geschätzt und bewundert zu werden.' Finden Sie nicht, dass in diesen ‚Bekenntnissen einer schlichten Orchesterseele' eine für Wagner viel entscheidhaftere Anerkennung liegt, als in manchen Journalspalten fullenden Lobhudeleien gewisser, Wagner um jedes Preis verhimmelnder Kritiker?« — Alberne Fragen wie diese versinnigt man oft, namentlich die Bastragler der N. fr. Presse scheinen dadurch ihren Ueberlauf ins Lager Wagner's verdecken zu wollen, dass sie diejenigen bespötteln, welche ihn belobhudeln, als er noch nicht so populär war. Aber wenn es gut war, Wagner auf den Schild zu heben, so soll man auch diesen allen Freunden desselben das Lob lassen, welches ihnen gebührt, nämlich schon damals, als er noch nicht in der Mode war, diejenige Huldigung ihm dargebracht zu haben, welche nach seinem Geschmacke ist. Das Eindringen seiner Werke in Italien ist immerhin ein interessantes Zeichen der Zeit. Möge man dort nur bald reifen für etwas Besseres. — Während man

Digitized by Google

in Bologna Wagner'sche Opern zur Aufführung bringt, pfeifen die Italienissimi in Triest Mozart's »Don Giovanni« aus, der am 18. Sept. nach 18jähriger Pause einmal wieder über die Bretter ging. Die Tonangeber in Triest wollen keine deutsche Musik. Die Triestiner Italienissimi haben mit den Bismarcken auf politischem Gebiete sich nicht begnügt, sie müssen auch weiche im Theater haben!

* Im Verlage von F. E. C. Leuckart (Const. Sander) in Leipzig erschien in prachtvoller Ausstattung die Partitur und der Clavierauszug von *L'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato*. Oratorische Composition von Georg Friedrich Händel. Mit ausgeführtem Accompagnement bearbeitet von Robert Franz. Mit dem Portrait G. Fr. Händel's, gestochen von Adolf Neumann. (Mit einer Vorrede von Rob. Franz über die von ihm vorgenommenen Aenderungen, dat. den 1. Sept. 1871. Wir bemerken hier noch, dass dieselbe Werk getreu dem Originale schon 1859 im 8. Bande der Deutschen Händelgesellschaft erschienen ist.

ANZEIGER.

[485] Allen Concertinstituten und Gesangvereinen empfehle ich zu **Weihnachts- und Neujahrs-Aufführungen** folgende in meinem Verlage erschienenen Werke:

Christnacht
Cantate
von
Aug. v. Platen
für Solostimmen und Chor
mit Begleitung des Pianoforte
componirt von
Ferd. Hiller.
Op. 79.
Für Orchester instrumentirt
von
Eugen Petzold.

Partitur 3 Thlr. 15 Ngr. Clavier-Auszug 1 Thlr. 12½ Ngr. Orchesterstimmen 2 Thlr. 15 Ngr. Solo-Singstimmen 7½ Ngr. Chorstimmen: Sopran 5 Ngr., Alt I und II à 2½ Ngr., Tenor I u. II, Bass I und II à 5 Ngr.

Weihnachts-Cantate
zur Festfeier
auf Gymnasien, Seminarien, Real- und höheren Bürgerschulen
für
gemischten Chor mit Begleitung des Pianoforte
componirt von
Theodor Rode.
Op. 30.
Clavier-Ausz. u. Stimmen 1 Thlr. 7½ Ngr. Stimmen einzeln à 2½ Ngr.

Neujahrslied
von
Friedrich Rückert
für Chor
mit Begleitung des Orchesters
componirt von
Robert Schumann.
Op. 144.
Nr. 9 der nachgelassenen Werke.

Partitur 1 Thlr. 10 Ngr. Clavierauszug 2 Thlr. 20 Ngr. Orchesterstimmen 5 Thlr. 22 Ngr. (Violine I, II, Bratsche à 7½ Ngr., Violoncello 12 Ngr., Contrabass 7½ Ngr.) Chorstimmen 1 Thlr. 14 Ngr. (Sopran, Alt, Tenor, Bass à 10 Ngr.)

J. Rieter-Biedermann
in Leipzig und Winterthur.

[486]
Im Verlage von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur
erscheinen nächstens:

Schottische Volkslieder
(Scotch Songs)
für
Sopran, Alt, Tenor und Bass.
Herausgegeben
von
Carl und Alfons Kissner.
Zwei Hefte.

Partitur und Stimmen à 2½ Thlr.
Stimmen einzeln à 12½ Ngr.

Allen Gesangvereinen dürfte in diesen lieblichen Weisen eine höchst willkommene Bereicherung ihres Repertoires sich darbieten.

[487] Bei ***J. P. Gotthard*** in Wien erschienen:

Compositionen von Julius Zellner.

Op. 2. **Fünf Charakterstücke** für Pianoforte. 20 Ngr.
- 3. **Sechs Clavierstücke.** 22 Ngr.
- 4. **Suite** für Pianoforte (5 Sätze). 1 Thlr. 2½ Ngr.
- 5. **Trio** in B-moll für Pianoforte, Violine u. Violoncell. 2½ Thlr.
- 6. **Fantasie** über ein altdeutsches Volkslied in Form von Variationen. 25 Ngr.
- 7. *) **Sinfonie** in F-dur für Orchester — Partitur 6 Thlr. 22½ Ngr. Stimmen 7 Thlr. 20 Ngr.

Arrangement für Pianoforte zu 4 Handen 2 Thlr. 27½ Ngr.

*) Zum ersten Male in Wien im 7. philharmonischen Concerte im März 1871 mit grossem Beifalle zur Aufführung gelangt, erlebte dieses liebenswürdige Werk im October d. J. in Berlin zwei rasch einander folgende Aufführungen Seitens der Berliner Sinfonie-Kapelle (eine dritte Aufführung steht für demnächst bevor) und steht ausserdem zur Aufführung bevor in Leipzig, Sondershausen, Frankfurt, Stuttgart, München und in Brünn!
- 8. **Adagio** und **Allegro appassionato** für Pianoforte. 25 Ngr.
- 9. **Drei Stücke** für Pianoforte zu 4 Händen. 1 Thlr. 5 Ngr.
- 10. **Aus Melusine** (5 symphonische Stücke für Orchester), der 2. Satz für Violoncell und Pianoforte eingerichtet vom Componisten. 12½ Ngr.

Der vollständige Clavier-Auszug zu 4 Handen wird in 14 Tagen ausgegeben — Orchester-Partitur und Stimmen erscheinen nach Neujahr 1872.

[488] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Franz Schubert
Grosse Messe (in Es)
für Chor und Orchester.

Partitur 7½ Thlr., Clavier-Auszug 3 Thlr., Orchesterstimmen 8½ Thlr., Chorstimmen 2 Thlr.

Hierzu eine Beilage von **F. E. C. Leuckart** (Constantin Sander) in Leipzig.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Caristrasse 5.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 29. November 1871. **Nr. 48.** VI. Jahrgang.

Inhalt: Zur Stimmbildungsmethode. — Anzeigen und Beurtheilungen [Novissima fürs Clavier [Compositionen von W. Czerwinski, M. Folgert, C. Gerber]. — Compositionen für Pianoforte zu vier Handen (Rud. Barth Op. 8, J. G. Gotthard Op. 64]). — Rückschau. Uebersicht der im Jahre 1870 erschienenen Musikalien etc. II. Musikalische Schriften (Fortsetzung). — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Zur Stimmbildungsmethode.

(Von S. Weiss.)

Der Mangel an frischen, gutgeschulten Stimmen ist der Gegenstand allgemeiner Klage geworden. Kenner und Verehrer der Gesangskunst sind einig darüber, dass dieselbe nun glücklich an dem Punkte angelangt, wo der einzige Trost nur bleibt: »Schlechter kann es unmöglich werden«. Im Allgemeinen herrscht auch Klarheit über die Ursachen dieser Erscheinung. Man weiss es, dass hauptsächlich die sgrosse Oper« im Verein mit einer ausgearteten Gesangsmethode den Anstoss dazu gegeben, die Singstimme zur Rivalin des Orchesters zu machen, ihren Sitz aus der Kehle in die Lunge zu verlegen, in sie hinein- und nicht aus ihr herauszuschaffen — man weiss, mit einem Worte, dass diese Factoren den Boden ebnen halfen, auf welchem die Zukunftsmusik den letzten Streich führen konnte gegen Alles, was Gesangskunst heisst. Wie ist zu helfen? was dagegen zu thun? lauten die Fragen des Musikers, der es ehrlich meint mit seiner Kunst. Wer zuerst soll den Kampf aufnehmen gegen diese Armee von Partiturен, Sängern und Gesangslehrern?!

Nach unserem Dafürhalten vor Allem die Stimmbildungsmethode. Sie, deren Aufgabe es ist die Stimme zur vollkommensten Ausbildung und Entfaltung ihrer ganzen Eigenthümlichkeit, nach Gesetzen, die in ihrem eigensten Wesen begründet sind, zu erziehen, sie vor allem ist dazu befähigt der herrschenden Begriffsverwirrung und Unnatur zu steuern, die Kunst des Gesanges in ihr altes Recht einzusetzen und aus ihr zu machen, was sie von jeher gewesen: die schönste und seelischste aller ausübenden Künste.

Bei dem Mangel an sicheren, in allgemeiner Uebereinstimmung feststehenden Regeln ist die Schwierigkeit dieser Aufgabe freilich keine zu unterschätzende, und am meisten wird sich ihrer bewusst, wer aufrichtig und gewissenhaft derselben nachzukommen bestrebt ist. Doch darf sie uns keineswegs abschrecken Weg und Steg zu suchen, auf welchem die zum grossen Theile verloren gegangene Stimmbildungskunst zu endgiltigem, sicherem Besitze zurückgewonnen werden kann.

Dies zu erreichen, wenden wir uns direct an die Alten. Die durch sie hervorgerufene Blüthenzeit der Gesangskunst beweist es unwiderleglich, dass ihre Lehre, der Erfahrung entnommen, im Wesen der Sache begründet und der Ziele und Grenzen ihrer Kunst sich vollkommen bewusst war. Das Wenige also, was man von ihnen weiss, muss Grundlage werden zum Aufbau eines gesetzgebenden Lehrgebäudes, nach welchem der rohe Naturzustand des Stimmorganes gebildet und zu freier, künstlerischer Bethätigung geführt wird.

Von diesem Wenigen ist uns zunächst das Grundprincip bekannt, auf welchem sie die ganze Kunst des Gesanges basirten: der schöne Ton, d. i. der Ton, der frei und ungezwungen, voll und weich aus der Kehle kommt. Halten wir diesen Punkt fest und unverrückbar im Auge, so tritt zunächst die Frage an uns heran: Wie ist dieser schöne Ton zu bilden?

Wir wissen aus täglicher Erfahrung, dass es unmöglich ist einer Stimme Eigenschaften anzueignen, die nicht dem wesentlichen Theile nach schon von Natur aus in ihr vorhanden sind, resultiren also daraus die Forderung, dass ein zu höheren Kunstzwecken bestimmtes Organ wohllautend, kräftig und von natürlichem Klange sei. Nun ist aber auch bekannt, dass die menschliche Stimme im Naturzustande selten oder nie vermögend ist, einerseits diese Eigenschaften vollkommen in sich zu vereinigen, andererseits dieselben auf allen Stufen ihrer Scala in gleicher Weise zu entwickeln. Wir müssen also die obige Frage in bestimmterem Sinne stellen: Wie ist der schöne Ton zu bilden, damit er sich im selben Grade und Charakter auf den ganzen Tonumfang erstrecke? Dies führt uns geraden Wegs zur Lehre des richtigen Tonansatzes und der Registerausgleichung.

Unter richtigem Tonansatze verstehen wir die Kunst jeden Ton der Stimme so zu erzeugen, dass er »frei und ungezwungen« ohne jeden fehlerhaften Beiklang sich dem Ohre hörbar mache. Um in den Besitz dieses Ansatzes zu gelangen, muss der Sänger vor Allem die Vorstellung eines freien, richtigen Tones haben, welche am besten durch Vorsingen eines solchen wachgerufen wird. Damit der Ton aber dieser Vorstellung gemäss erklinge, bedarf es gewisser Regeln der Mundstellung, welche, wenn auch von der jeweiligen, individuellen Beschaffenheit der Mundtheile modificirt, im Ganzen genommen dennoch folgende bleiben:

1) Man öffne den Mund auf solche Weise, dass er die Form eines Ovals nach der Seite bilde.
2) Die Lippen werden ungefähr so auseinandergezogen, dass die Oberzähne theilweise, die Unterzähne ganz bedeckt sind.
3) Die Zunge — und dies ist die wichtigste Regel —

Digitized by Google

muss ruhig und gestreckt, an die untere Zahnwand gelehnt, liegen.

4) Die Mundstellung soll schon vor Anfang des Tones genommen werden und bis zu Ende desselben unverändert bleiben.

5) Der Ton soll ohne Geräusch oder Stoss herausgezogen und ebenso geendigt werden. — Zusammenziehen der Lippen, ungenügendes Oeffnen des Mundes, so wie Aufreissen und Verdrehen desselben modificiren den Ton auf ungünstige Weise.

Der nach diesen Regeln erzeugte Klang wird ein »freier, ungezwungener« sein und es handelt sich nun darum, aus ihm den »weichen und vollen« Ton derart zu entwickeln, dass er sich im selben Grade und Charakter auf den ganzen Tonumfang erstrecke. Diese Aufgabe stellt sich die Lehre der Registerausgleichung.

Jedes Organ hat nämlich zwei an Klangcharakter verschiedene Tonreihen aufzuweisen, von welchen die tiefere »Brustregister«, die höhere »Kopfregister« genannt wird. Beide unterscheiden sich hauptsächlich durch die Klangfarbe und Klangfülle: die Töne der Bruststimme sind mehr dunkel und voll, die der Kopfstimme mehr hell und dünn.*) Die Ausgleichung dieser beiden Register befähigt den Sänger alle Töne in gleichem Charakter erklingen und auf jeden derselben nach Bedürfniss Kopf- und Bruststimme ohne Hinderniss abwechseln zu lassen. Als das wichtigste und zugleich lohnendste Studium ist die Registerausgleichung das bezeichnendste Merkmal einer guten Gesangsmethode. Sie ermöglicht dem Stimmorgane jedwede Nüancirung, verleiht ihm Biegsamkeit, Schmelz und die Fähigkeit in allen Tonlagen gleich leicht anzusprechen; ein nicht minder wichtiges Resultat ist die möglichst lange Erhaltung der Höhe, sowie die vollständige Herrschaft über den ganzen Umfang der Stimme. Dies zu erlangen bedarf es der mannigfaltigsten Studien, unter welchen das Tonspinnen (*filare il tuono*), das Portamento und das Tonschwellen (*messa della voce*) als die wichtigsten zu betrachten sind.

4) Unter Tonspinnen verstehen wir das Aushalten einzelner Töne, welche mit einem leisen Hauche angesetzt und ohne jede Modification im gleichmässigen piano zu Ende geführt werden.

2) Portamento oder Tragen der Stimme wird das Ineinanderziehen und Verschmelzen zweier Töne genannt; dasselbe muss ohne jede merkliche Berührung der inzwischen liegenden Intervalle leicht und schnell ausgeführt werden und beim Hinaufziehen in der Stärke ein wenig zu-, im Herunterziehen etwas abnehmen. Der gewöhnlichste Fehler dabei ist das Schleppen der Stimme (*strascinare la voce*).

3) Tonschwellen ist die Kunst, einen Ton gehaucht und piano einzusetzen, ihn nach und nach ohne jeden Ruck und Stoss zum forte anwachsen und allmälig ins gehauchte piano zurückkehren zu lassen.*)

Bei dieser Uebung ist Folgendes von Wichtigkeit:

4) Man singe bei womöglich unveränderter Mundstellung auf den Vocalen a, o (offen) auch e (offen).

2) Bei der Neigung der Stimme, im forte zu steigen und im piano wieder zu sinken, ist besonders strenge auf die Intonalien zu achten.

3) Das Tonschwellen darf nie auf hohen oder tiefen Tönen betrieben werden — ein Umstand, dessen Ausserachtlassung schon viele Stimmen gekostet hat.

4) Man vermeide die extremen Stärkegrade: pianissimo und fortissimo; mit ersterem verbindet sich leicht ein unbestimmter Tonansatz, während letzteres die Stimme zu sehr angreifen und sich überdies den Ausgleichsstudien nicht günstig erweisen würde.

5) Wähle man die mittelhelle Tonfarbe, als die der Stimme am zuträglichsten. Wer alle Lagen in diesem Colorit zu singen gelernt hat, dem bieten auch die übrigen Modificationen keine weitere Schwierigkeit; dagegen wird das vorwiegende Studium in dunkler Tonfarbe die Stimme ungelenk und plump machen, während das ausschliessliche Hellsingen einen grellen, spitzen Ton zur Folge hat.

Das Tonschwellen ist besonders geeignet die Stimme auszugleichen und zu kräftigen, sowie einen langen Athem und runden Ton zu erzielen. Um es mit Erfolg und ohne Anstrengung zu betreiben, muss ihm das Tonspinnen und das Studium der Intervalle in den drei Stärkegraden: piano, mezzo forte, forte vorhergegangen sein.

Sollen diese Ausgleichsstudien zu sicherem Ziele geführt werden, so erfordern dieselben die besondere Beachtung der Kopfstimme. Dieselbe ist uns von Natur aus verliehen, mit der Bruststimme zu einem Ganzen vereinigt zu werden. Ihr richtiger Gebrauch giebt uns ein Mittel zur Erhaltung und Entwicklung des Stimmorganes, während ihre Vernachlässigung von nachtheiliger Wirkung auf dasselbe ist.

Zur Ausbildung der Kopfstimme führt das Studium des piano. Aus diesem muss sich das mezzo forte entwickeln, und durch die Verbindung beider mit dem forte gewinnen wir das wichtige Resultat der gemischten Stimme (*voix mixte*). Sie erst verleiht dem Organe seinen zu künstlerischer Wirksamkeit unentbehrlich einheitlichen Charakter und macht es dem Sänger möglich, ohne jeden Zwang den Ton durch stärkeres Singen dem Brustklange, durch schwächeres dem Kopfklange zu nähern. Die gemischte Stimme, welche etwas von der Fülle des Brusttones mit der Zartheit und Beweglichkeit der Kopfstimme in sich vereinigt, soll zumeist gebraucht werden, da sie am besten vor einseitiger Benutzung des einen oder anderen Registers schützt.

Die ausschliessliche Anwendung des Brustregisters macht die Stimme schwerfällig, dumpf und zur Coloratur unfähig; weitere Folge davon ist die schwere Ansprache der hohen Töne, sowie übermässige Anstrengung der Stimmorgane, welche sich in öfter wiederkehrenden Verschleimungen und anderen Indispositionen kundgiebt.

Die ausschliessliche Anwendung des Kopfregisters hingegen würde der Stimme alle Rundung und Fülle entziehen.

Sänger, die ohne ausgeglichene Register singen, müssen sich auf das Starksingen beschränken, da sie nur über ein dünnes, dumpfes piano verfügen, welches überdies

*) Diese Eintheilung in zwei Register — anerkannt von Meistern wie: Tosi, Mancini, Hiller, Haser, Sieber u. A. — ist die einfachste, natürlichste und für den praktischen Zweck am besten zu verwenden. Denn wollten wir wie viele Physiologen und Gesangstheoretiker die kleinsten Klangunterschiede zu Registern machen, so wäre man nie darüber einig, wie viele solcher anzunehmen seien, da jede Stimme ihrer individuellen Beschaffenheit nach deren mehr oder weniger aufweist. Der Sopran mit seinem sogenannten tiefen Brustregister (*c—f*) macht hievon keine Ausnahme. Dieses Register von Natur aus eigentlich nicht vorhanden, wird nur der Stärke wegen jetzt überall angebildet zur Ohrenqual aller derer, welche den gemeinen Ton vom edlen wohl zu unterscheiden wissen. Die praktische Methode will die Stimme »gleich« machen und dazu genügt die Beachtung des Unterschiedes von Kopf- und Brustregister, der sich überall vorfindet.

*) Für Tonschwellen wird auch oft die Bezeichnung des obengenannten *filare il tuono* gebraucht.

Digitized by Google

mit einem Gefühle der Spannung in der Kehle verbunden ist. Abgesehen von der Unvollkommenheit der daraus entstehenden Kunstleistung, zehrt diese anstrengende Art zu singen das Organ noch einmal so schnell auf, als es sonst der Fall wäre. Aus diesem Grunde verlieren Naturalisten ihre Stimme früher, während geschulte Sänger sie länger behalten und müheloser behandeln. Erstere, die Alles mit Brusto singen, mögen bedenken, dass die daraus entstehende Anstrengung früher oder später zu schlechter Mundstellung (namentlich falscher Zungenlage) zwingt, was den Gaum- oder Kehlton zur unausbleiblichen Folge hat — eine Erscheinung, die sich besonders bei den hohen Stimmklassen bemerkbar macht. Das einzige Mittel also, einen schönen, edlen, von allen Nebenklängen freien Ton zu erlangen, bietet — die natürliche Begabung vorausgesetzt — der Ausgleich beider Register, welchem, wie schon bemerkt, die richtige Mundstellung vorhergegangen ist. Dieser schöne, edle Ton aber muss, wie bei den Alten, als Grundlage und Endziel aller Stimmbildungskunst gelten; was seine Entfaltung hindert, muss unnachsichtig aus dem Wege geräumt werden, denn nur er vermag dem Gesange all jene Eigenschaften zu verleihen, welche ihn seiner eigensten Bestimmung nach zum unmittelbarsten und idealsten Ausdrucke unseres Seelenlebens machen.

Soll dieses Ziel aber vollständig erreicht werden, so ist es nothwendig, dass die Composition Hand in Hand gehe mit den Bestrebungen der Gesangskunst und zu jener Lehre zurückgreife, die ihren Ausgangspunkt von der menschlichen Stimme nimmt — ich meine das mit wunderbarem Tiefsinne entwickelte System des altitalienischen Contrapunktes. Neuer Methoden bedarf also weder die Composition, noch die Gesangskunst: die alte Art zu schaffen und zu singen, das wäre die allerneueste.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Novissima fürs Clavier.

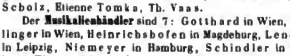
E. K. Hilf Himmel, seid ihr gesegnet mit Genies en tout cas? heisst ein Volk von Denker und Musikanter — ist's nicht ein Thatsach, bei euch kann der dritt Mann clavire, der zebut componir? — Also der pariser Trompeter zum würtemberger Oboisten. Der Schwab antwurte sänftiglich: No, von wegen meiner — da furcht di nit. Ob wir grad so viel Genies han wie Bummler — weisst, saubre Früchtchen sinds genannt — schau, das wär a Frag vors Schwurgericht. Aber singen das thun wir gern, die Leut sagen: a bissel besser als ihr, und a tapferen Geigenstrich hörst bläder in Schwab und Böhmerland, als bei dene Welschen. Was solls?

Diese wahre Geschichte nehmen wir zum Eingang einer gemüthlichen Betrachtung über allerlei Clavierich, das uns ins Haus geschoben ist bei Strafe des Ausschlusses und ewigen Stillschweigens. Wir fühlen die Last der Verantwortung, wenn es heisst: Wer bist du Mensch, der du deinen Bruder richtest? und fühlen uns nicht entlastet durch das gute Gewissen richterlicher Amtsgewalt — in dem Lande, wo es keine Oberrichter, keine letzte Instanz giebt. Wie nun? helfen wir uns mit dem Sprüchlein des Lügenvaters, der bei ähnlichem Anlasse ruft: »Schon wieder andre! Welch ein barter Strauss! Ich helfe mir zuletzt mit Wahrheit aus. — — Der schlechteste Behelf! Die Noth ist grosse u. s. w., wie zu lesen steht Goethe 41, 81. — Um nun Wahrheit mit Gerechtigkeit zu vermählen, stellen wir erstlich die Namen der componirenden Ingenien zusammen, zweitens die der opferspendenden Musikalienhändler, beide alphabetisch:

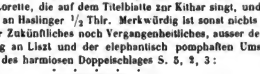
Der **Componisten** sind 17: Wilh. Czerwinski, E. M. Feigerl, C. Gerber, Herm. Graedener (Sohn des C. G. P. Gr.), H. v. Herzogenberg, J. J. Hössly, Ed. Jantsch, Franz X. Jelinek, Ign. Leukert, Hm. Münter, J. Rockgaber, C. Santner, L. Scherff, P. Schmidt, Hm. Scholz, Etienne Tomka, Th. Vaas.

Der **Musikalienhändler** sind 7: Gotthard in Wien, Haslinger in Wien, Heinrichshofen in Magdeburg, Lenckart in Leipzig, Niemeyer in Hamburg, Schindler in Pressburg, Wien und Pest, Schlüter in Hannover. Von den 27 Notenheften fallen auf Wiener Verlag (Schindler eingeschlossen) 21, auf Leipzig 1.

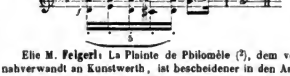
W. **Czerwinski** Op. 8, La Plainte, Chanson sans paroles (1), bearbeitet das Thema:



und machts noch eins so lang mit gewöhnten Arpeggien, Läufern, Octavenstelzungen — wer an solchem Wohlgefallen hat, der habe es: wer nicht, der ergötze sich an der schmachtenden Lorette, die auf dem Titelbilde zur Kithar singt, und zahle dafür an Haslinger ½ Thlr. Merkwürdig ist sonst nichts dran, weder Zukünftliches noch Vergangenheitliches, ausser der Huldigung an Liszt und der elephantisch pomphaften Umschreibung des harmiosen Doppeischlages S. 5, 2, 3:

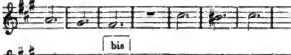


Elie M. **Feigerl**: La Plainte de Philomèle (2), dem vorigen nahverwandt an Kunstwerth, ist bescheidener in den Ansprüchen an die Langfinger, sein Thema ebenfalls bescheiden:



mit Arpeggien modulirt und undulirt — den neckischen Mittelsatz bildet ein richtiger Bummelwalzer, nur ohne J. Strauss' melodischen Humor.

Von demselben E. M. F. liegt zweitens vor: Fantaisie sur le thème



wo er sich besser gerüstet zeigt: Der Professeur membre du Conservatoire de Genève lässt nämlich alle denkbare Gleissnerei des Fingerthums mit gemaltem Zorne aus — über jene arme Melodie, die darüber fast vergessen zum Schlusse nochmals

(1) La Plainte (Skarga) Chanson sans paroles pour Piano par Guill. Czerwinski. Oeuvre 8. Vienne, Charles Haslinger. [14390.] Fol. 11 S. 15 Ngr.

(2) La Plainte de Philomèle Nachtigallsklage pour le Piano par le Professeur E. M. Feigerl, Membre honoraire du Conservatoire Genève. Oestr. ungarische Capelle. Heft 6. Herausgegeben von F. J. Schindler. Pressburg, Wien, Pest, F. J. Schindler's Verlag. (38) Fol. 7 S. 80 kr.

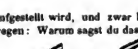
(Wo Oestr. Ungar. Capelle später vorkommt, bezeichnen wirs mit O. U. C. Heft . . ; auffallend ist, dass einige Ziffern [bei ganz verschiedenen Werken] mehrmals vorkommen.)

(3) Fantaisie sur le thème composé pour le Piano par le Professeur Elie M. Feigerl etc. O. U. C. Heft 9. (Siehe Nr. 2.) (51) Fol. 9 S. 4 fl.

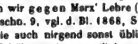
Digitized by Google

ruhig, feierlich vierstimmig aufgestellt wird, und zwar besser als das Vorige: man möchte fragen: Warum sagst du das nicht

gleich? — Die Orthographie



weiche hier obwohl inconsequent doch absichtlich gebraucht scheint (S. 3, 9 u. a.) müssen wir gegen Marx' Lehre (Allgemeine Musiklehre Abth. II, Abschn. 9, vgl. d. Bl. 1868, S. 174) entschieden verwerfen, wie sie auch nirgend sonst üblich ist als bei einigen irregeleiteten Schülern: denn ersilich verwirrt sie das Auge nur, um das bischen Dinte zu sparen, das man sonst so unbarmherzig vergeudet; zweitens erkennens die Meister nicht an: S. Bach, Temperirtes Clavier Fis dur-Fuge



hat im Takte 16 e^2 in der Ober-, *eis* in der Unterstimme ohne den Unterschied zu bezeichnen, weil dort *eis* diatonisch ist, *e* chromatischer Gegensatz.

Carl **Gerber**, schon einmal genannt in d. Bl. 1871 Sp. 487 (Op. 13) wegen seiner nicht üblen Claviersätze in Chopin's Stil, giebt in Op. 18 Ländler als improvisationen (4), in zwei Heften, von denen uns vorliegt das zweite, enthaltend Nr. 7 bis 12, deren erstes Stück (7) ganz hübsch dahin gleitet; auch das zweite und dritte (8. 9.) ist wenigstens interessant; die spätseren sind theils Wiederholungen desselben Inhaltes, theils weniger klar und ansprechend.

(4) Ländler, improvisationen für Pianoforte. Carl Gerber. 18ten Werk. 2. Heft. Wien, Carl Haslinger. (44298.) Fol. 2 S. 12½ Ngr.

(Fortsetzung folgt.)

Compositionen für Pianoforte zu vier Händen.

Vier Märsche für Pianoforte zu vier Händen von **Rud. Barth.** Op. 3. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. (662.) Fol. 23 S. Pr. 4 Thlr.

F. P. Dieser uns bis dahin unbekannte (vermuthlich noch junge) Componist hat uns mit seinem Op. 3 grosse Achtung eingeflösst. Dasselbe ist durchaus tüchtig gearbeitet und von frischer Ursprünglichkeit. Der Satz ist echt claviermässig und verräth besonders auch eine genaue Kenntniss der Klangeffecte auf diesem Instrumente. Der Componist hat durchgehends vermieden, den eigentlichen, stereotypen Marschrhythmus in Anwendung zu bringen; und insofern wäre der Titel: »Clavierstücke im Marschform« bezeichnender, oder doch zutreffender, wie man ja auch heutigentages Stücke »in Tanzform« schreibt. Das Marschartige ist aber immer kenntlich, selbst bei dem letzten Stücke, wiewohl dieses im $^6/_4$-Takte gesetzt ist. Die Melodien sind, einzelne Takte ausgenommen, originell und fliessend, die Harmonie ist reich und kräftig; manchmal will sie uns überladen dünken, wie auch, unseres Erachtens, des Modulirens zu viel ist. Herr Barth offenbart gerade hierin eine seltene Gewandtheit, und im Einzelnen liesse sich jede seiner Modulationen künstlerisch rechtfertigen; aber man hat manchmal die Empfindung, dass dieselben mehr ihrerselbstwillen, als aus künstlerischer Nothwendigkeit da sind. Dahin rechnen wir zum Beispiel die Ausweichungen nach Es und nach Ges-dur im zweiten Theile des Trios vom ersten Marsche, die dem natürlichen Fortgange störend sind. Eigenthümlich verquer klingt auch die Stelle auf Seite 1 und 3 fünfte Zeile von Takt 3 an; das Thema im Bass will sich durchaus nicht mit der Gegenstimme im Discante vereinigen; es ist eine Zwangehe. Am interessantesten erscheint uns der letzte Marsch, am frischesten und natürlichsten wirkt aber der dritte, der durch den ungarischen Rhythmus noch sparten Reiz hat.

Sechs Stücke in Tanzform für Pianoforte zu vier Händen, componirt von **J. P. Gotthard.** Op. 61. Wien, J. P. Gotthard. (84.) Fol. 23 S. Pr. 1 Thlr.

Die »Stücke in Tanzform« sind jetzt beinahe so stark in Gebrauch als zur Zeit des sel. Abbé Gelinek die Variationen; nur giebt es, soweit uns bekannt, unter den lebenden Stücke-in-Tanzform-Componisten einstweilen noch keinen, der jenem frommen Herrn an ungeheurer Fruchtbarkeit auch nur nahe käme. Und das ist gut; denn sonst möchte auch diese, übrigens sehr entwicklungsfähige, weil der Phantasie einen weiten Spielraum gewährende Form gar bald abgenutzt sein. — Wiewohl der Name »Tanzform« als solcher eine jede Gattung nationaler oder auch fremder Tänze zulassen sollte, so ist man doch im Allgemeinen übereingekommen, darunter nur Stücke in der Art des älteren deutschen Walzers zu verstehen. Dem entsprechend sind auch die oben angeführten Stücke von J. P. Gotthard angelegt. Der Componist hat den alt-ehrwürdigen deutschen Tanz in seiner behaglichen Gemüthlichkeit und biderben Anspruchslosigkeit grossentheils glücklich aufgefasst. Besonders die zweite und dritte Nummer, sowie die erste Hälfte der ersten sind in sofern als gelungen zu bezeichnen. Die anderen Theile nähern sich im Charakter mehr dem Ländlermässigen, wie es durch Schubert in edelster Weise zum Ausdrucke gekommen ist; theils auch tritt der Walzer in mehr moderner Art auf (wie in Nr. 4), was sich als Gegensatz nicht übel ausnimmt. Bei Nr. 6 — beiläufig gesagt, der bei weitem schwächsten — möchten wir die Schreibart angreifen; die Bindungen des dritten und ersten Viertels in allen Stimmen durch volle 42 Takte heben, weil sie eben in Melodie und Bass durchaus gleichzeitig sind, die Wirkung des $^3/_4$-Taktes absolut auf. Correcter und fasslicher wäre die Anwendung des $^3/_2$-Taktes gewesen bis Takt 42, wo dann der $^3/_4$-Takt wieder eintritt. Nach Nr. 6 kehrt die freundliche erste Nummer unverändert wieder und bildet nun den Schluss. Nach dem eben vorhergegangenen, etwas hasenöhrchenen Satze wirkt sie jetzt besonders vortheilhaft, man freut sich ihrer. Der populären Haltung entsprechend, sind die technischen Anforderungen für beide Spieler nur sehr bescheiden; das verdient heutzutage besonders bemerkt zu werden.

Rückschau.

Uebersicht der im Jahre 1870 in Frankreich erschienenen Musikalien, musikalischen Schriften und neugegründeten musikalischen Zeitungen.

II.

Musikalische Schriften.

(Fortsetzung.)

3) Principes de la musique et méthode de transposition par *Augustin Savard*, professeur d'harmonie au Conservatoire impérial de musique. Ouvrage approuvé par l'Académie des Beaux-Arts et adopté pour servir à l'enseignement au Conservatoire impérial de musique. 3e édition. In gr. 8°. 199 p. Paris, imp. Martinet; libr. Hachette & Co. 4 Frcs. (Juli.)

Es ist dieses die dritte Auflage der im Pariser Conservatorium gebrauchten Elementarmusiklehre. — Das Buch verdient durch seine klare und leicht fassliche Darstellung die ihm gewordene Anerkennung. Und muss man sich nur wundern, dass es immer noch Leute giebt, die das Bedürfniss fühlen, die Welt mit neuen Musiklehren zu überschwemmen, wie z. B.

4) Principes de musique, par *J. Théodo*, organiste de la cathédrale de Tours. In 8°. 36 p. Tours, imp. et lib. Mazereau. (Juni.)

5) Méthode facile pour l'enseignement élémentaire de la lecture musicale, à l'usage des classes élémentaires de tous le degrés, par *M. Parent*. 2e édition. In 8°. VIII, 80 p. Paris, libr. Boyer. (August.)

Digitized by Google

8) Exercices sur la théorie musicale. Petit abrégé à l'usage des commençauts et des aspirants au brevet supérieur par *Alfred Sauvagnt*, professeur de chant et d'accompagnement. In 8°. 26 p. Castres, impr. Vve. Grillon, Terris et Fabre. 50 cent. (Dec.)

7) La lecture musicale. Essai sur les principes qui la simplifieut et la facilitent, par Mme. *H. de La Masure*, prof. de piano. In 8°. 24 p. Paris, imp. lith. Satvy. (Mai.)

8) Lettre à Monsieur Adolphe Blanc, membre de la société académique des enfants d'Apollon. Sur le musique de chambre. In 8°. 31 p. Paris, imp. Jouaust. (Juni.) (Es ist nur in 100 nummerirten Exemplaren erschienen und kam nicht in den Handel.)

Wer gern Lobeserhebungen liest — übrigens im elegenten poetischen Stile verfasste — dem ist dieser Brief zu empfehlen. Nachdem der Verfasser (Le Marquis de Queux de St. Hilaire) so recht nach Herzenslust den Herrn Blanc mit Lob überschüttet hat, macht er — damit der arme Mann nicht unter der Last ersticken soll — einen langen, sehr wortreichen Vergleich der Quartettmusik von Huydn, Mozart und Beethoven, wobei Mozart und Beethoven zu kurz kommen. Doch dürfen sich dieselben trösten: »denn Mozart ist der grösste dramatische Componist und Beethoven's Symphonien sind unerreichbar.« Haydn ist aber der unübertroffene Meister des Quartetts und »diesem steht Herr Ad. Blanc, der auch zu dieser Familie gehört, um nächsten«. Wir können weder die eine, noch die andere Ansicht theilen.

9) Beethoven, sa vie et ses oeuvres, par *H. Barbedette*. 2e édition, revue et considérablement augmentée. Paris, Heugel & Cº. In 8°. 120 p. 3 Frcs. (Juli.)

Dass der Verfasser gut versteht in fremden Hausbeluugen den Wirth zu spielen, beweist diese zweite Auflage. Neues bringt er nicht. — C. M. v. Weber, Chopin u. A. sind in ähnlicher Weise von Herrn Barbedette bearbeitet worden.

10) Mozart ou la Jeunesse d'un grand artiste, par *Etienne Gervais*. In 12°. 404 p. et grav. Tours, imp. et lib. Mame et fils. (Bibliothèque de la jeunesse chrétienne!) (Dec.)

11) La Musique populaire. Discours de réception à l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon, prononcé dans le séance du 21 décembre 1869 par *M. Emile Guimet*. In 8°. 32 p. Lyon, imp. Regard. (August.)

Enthält eine kleine Biographie seines Vorgängers, des Componisten J. Werd, eine kurze Geschichte der Lyoner Gesangvereine, einige Vorschläge zur Verbesserung der Orphéons in Frunkreich u. s. w. — Das Ganze ist unbedeutend und sehr einseitig.

12) Le Polycorde ou Nouvelle Méthode théorique et pratique de musique vocale et de musique instrumentale par *J. F. Giraud*. Partie vocale cetto 4 Frcs., partie instrumeutale cetto 4 Frcs., ensemble 6 Frcs. Paris, A. Le Clerc.

13) Histoire des Beaux-Arts: Art antique, urchitecture, sculpture, peinture, art domestique, par *René Ménard*. Avec un appendice sur la musique chez les anciens par *G. Bertrand*. In 18°-jésus. 399 p. Lagny, imp. Aureau. Paris, 7 rue Guénégaud. 3 Frcs. (Bibliothèque de l'Echo de le Sorbonne.) (April.)

(Fortsetzung folgt.)

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **Berlin.** (Joachim's Quartett-Soiréen.) Montag den 13. November kamen in der dritten Soiree der Herren Joachim, de Ahna, Rappoldi und W. Müller *Haydn's* Quartett in C-dur mit den Variationen über »Gott erhalte Franz den Kaiser«, ein unmelodiöses und zerfahrenes Quartett von *Robert Schumann* in A-moll und *Beethoven's* sogenanntes Harfenquartett in Es-dur (Op. 74) zur Aufführung. Ueber die anerkannt vorzüglichen Leistungen der genannten Herren auf ihren Instrumenten haben wir schon in früheren Berichten gesprochen.

* **Köln.** *R.* Am 28. October bot sich mir die Gelegenheit, in Elberfeld einer Aufführung von Schumann's »Paradies und Peri« unter Leitung des Musikdirectors Hermann Schornstein beizuwohnen. Die Solopartien waren vertreten durch Frau Belliugrath-Wagner aus Dresden, Frl. Pauline Schuls aus Elberfeld, Frau Wüerst aus Berlin, und die Herren Steinhaus aus Elberfeld und Ehrke aus Leipzig. Die Aufführung war in jeder Beziehung vortrefflich; namentlich wurden die Chöre mit ladellouer Sicherheit und Reinheit gesungen, ein Beweis dafür, dass Herr Schornstein sich nicht damit begnügt, den ihm anvertrauten Chor blos ad hoc, d. h. für eine einzelne bestimmte Aufführung einzupauken, sondern der Pflege des Chorgesanges eine planmässige und ausdauernde Aufmerksamkeit widmet. Diesen Eindruck gewann ich ganz besonders seitdem zu hören, dass mir weil in den Leistungen eines Chores sich so recht eigentlich das musikalische Leben einer Stadt abspiegelt, da dieselben durch örtliche Verhältnisse bedingt sind und zu diesen in der engsten Beziehung stehen, anderntheils aber auch weil der Dirigent eben in diesen localen Verhältnissen mancherlei Schwierigkeiten findet, die eben nur durch eine hingebende und ausdauernde Thätigkeit zu überwinden sind. — Dass man in Köln endlich auch angefangen hat, dem Chorgesange erneuerte Beachtung zu widmen, ist bisher, und dass die Klagen, welche ich früher in dieser Beziehung ausgesprochen habe, nicht unbegründet waren, dafür mogen als Beleg folgende Zeilen dienen, welche der Referent der Kölnischen Zeitung am 25. October veröffentlichte. »Es ist eine längst eingestandene und vielfach mit Ubermussiger Bitterkeit verhandelte Thatsache, dass unser Concertchor nicht immer auf der Höhe derjenigen Aufgabe staud, welche die Mitwirkung in zehn, in kurz bemessenen Zwischenraumeu auf einander folgenden Aufführungen an denselben stellte. Es lag das lediglich an den unseren Verhältnissen. Gewiss giebt es wenige Städte, welche ein so zahlreiches und ausgezeichnetes Contingent musikalisch gut gebildeter Dilettanten zur Fod zu stellen vermögen, wie unsere Stadt. Aber die bekannte Zahl, auf welche die Vorproben zu bringen sind, beliuft sich auf kaum vier Dutzend, und wie die gesellschaftlichen Verhältnisse Kölns einmal sind, kann eher auf alles Andere gerechnet werden, als auf eine erschöpfende Ausnutzung dieser an sich schon unzureichenden Vorübungen durch die Mitglieder des Concerichores. Gewiss könnte man durch geschickte, das Interesse steigernde Wahl des Leichteren ins sachgemässe Verhältniss zeitenden Aufwahl uus der unermesslichen, hier einschlagenden Literatur eine grössere Annäherung der quantitativen Ansprüche an die qualitativen herbeiführen, als in früheren Jahren bisweilen erzielt worden ist, und wir dürfen uns versichert halten, dass die Direction dieses Ziel nicht ausser Augeu lasseu wird. Aber dass die Masse der nach dem bisher üblichen Systeme an den Chor gestellten Aufgaben — Mitwirkung in zehn Concerten, von denen über ein Drittel mit grösseren oratorischen Werken ausgefüllt war — von den einzelnen nicht in künstlerisch befriedigender Weise bewältigt werden konnte, ist eine Thatsache, die jedem Sachverständigen ohne Mühe mit statistischer Evidenz nachgewiesen werden kann. Es wird in Folge dessen in der nunmehr eröffneten Saison die Einrichtung massgebend sein, dass die Mitwirkung des Chores der Hauptsache nach auf vier der Aufführung grösserer oratorischer Werke gewehte Musikabende beschränkt bleibt. Was dann den sechs übrigen Concerten durch den mehr oder minder vollständigen Wegfall der Mitwirkung grosser vocalisher Gesammtmassen an musikalischer Reichhaltigkeit abgehen könnte, das beabsichtigt die Direction durch eine reichere Auswahl von orchestralen und Einzelleistungen zu ersetzen. Auf diese Weise dürfen wir hoffen, manchen früher vom Publikum lebhaft bedauerten Stein des Anstosses vermieden zu sehen.« Soweit der Referent der Kölnischen Zeitung, dessen Bemerkungen sich übrigens nur auf den Concerichor beziehen, die Thätigkeit der hiesigeu Gesangvereine, aus denen der erstere sich recrutirt, unberücksichtigt lassen. Ich will diesen Punkt für heute nicht weiter berühren, da wir wohl im Laufe des Winters Gelegenheit finden werde darauf zurückzukommen. — Uebrigens habe ich die Hoffnung nicht aufgegeben, dass bald eine merkliche Besserung in Sachee des Chorgesanges sich hier bemerklich machen wird, so wenig ermuthigend auch das Resultat des ersten Abonnement-Concerten in dieser Hinsicht gewesen ist. Zur Aufführung kam in demselben unter Stockhausen's Mitwirkung der dritte Theil der Faustmusik von *Schumann*, wobei die mituuter sehr zweifelhafte Haltung des Chores der obenhin zu diesem Abende grosses Theilnahmslosigkeit des Publikums nicht unwesentlichen Vorschub leistete. Selbst der hier sonst so gefeierte Stockhausen hatte es nicht vermocht, diese zu verscheuchen, so wundervoll er auch die Arie »Tyrannie love« aus »Susanne« von *Handel* sang. Auch der Concertmeister von Königslow, welcher ein Violin-Concert von *Lafont* spielte, fand nicht ganz die sonst gewohnte warme Aufnahme. In demselben Concerte kamen zur Aufführung die 3. Symphonie von *Beethoven* und die (neu bearbeitete) Ouvertüre zu »Demetrius« von *Ferd. Hiller*. — In unserem zweiten Abonnement-Concerte spielte Frl. Emma Brandes ausser einigen kleineren Pièceu das A moll-Concert von *Schumann* mit glänzendem Erfolge. Vielen Beifall fand auch Frl. Helene Hauser aus Mannheim, welche das Alteole zu dem Klagegesange auf den Tod Saul's und Jonathan's aus *Händel's* »Saul« und

Digitized by Google

zwei Lieder: «Der Asra» von *Rubinstein* und «Die Mainacht» von *Johannes Brahms* vortrug. — Eine neue, noch nicht gedruckte Symphonie in Es-dur von *Ferd. Brunsung* erwies einen sorcés d'estime. Apathisch verhielt sich dagegen das Publikum dem kaisermarsch von *Rich. Wagner* gegenüber, der den Schluss des Concertes bildete. — Schliesslich sei noch erwähnt, dass Ullman mit seinem Circus — ich wollte sagen Concerte — hier ein glänzendes Geschäft gemacht hat. Sie werden es mir wohl gern erlassen über dies Concert, dessen Programm auf mich einen ähnlichen Eindruck machte, wie der Anblick des Magazins eines Kunst-Trödlers, weitere Bemerkungen zu machen. Einer meiner Freunde eilirte bei dem Auftreten des Florentiner Quartetts die Worte Griechenlands: «Wir thät es in der Seele weh, dass ich dich in der Gesellschaft seh».

* **Leipzig.** —ρ. Das zweite Concert des Musikvereins «Euterpe» wurde am 14. Nov. abgehalten und bot folgende Werke: Vorspiel zur Oper «Die sieben Raben» von *Jos. Rheinberger* (zum ersten Male), Recitativ und Arie aus der «Schöpfung» von *Jos. Haydn*, vorgetragen von kgl. sächs. Hofopernsänger Herrn Kohler aus Dresden, Concert für Pianoforte (G-dur) von *L. von Beethoven*, vorgetragen von Frul. Leonie Heim aus Stuttgart, Scena (Cis-moll) von *Rob. Volkmann*, Recitativ und Arie aus «Euryanthe» von *C. M. v. Weber* (Hr. Kohler), Solostücke für Pianoforte (Frul. Heim), *a.* Berceuse von *F. Chopin*, *b.* Am Erlenbach von *W. Speidel*, *c.* Polonaise E-dur von *F. Liszt*. Wir gaben absichtlich das Programm hier wieder, um daran die Bemerkung zu knüpfen, dass uns ein Anordnungsfehler darinnen nicht gefällt. Nach einer Symphonie, mit der man gern, wie überhaupt mit einem Orchesterwerke, ein Concert abschliesst, noch Solo-Gesang und Solo-Vortrage auf einem Instrumente zu bringen, scheint uns etwas störend und rücksichtslos gegen die auftretenden Künstler zu sein, da das Publikum dann kaum mehr ein reges Interesse für Solovleistungen haben kann. Oder das vorangegangene Orchesterwerk musste so unglücklich entweder executirt oder aufgenommen worden sein, dass man gern sich noch an Einzelleistungen erfreuen sollte. An die Orchesterleistungen dieses wieder neu erstandenen Vereines können wir noch nicht und vielleicht überhaupt nicht den Massstab der Beurtheilung anlegen, wie an die Leistungen des Gewandhausorchesters; zu rühmen ist der grosse Eifer des Dirigenten, Herrn Volkland, sein Orchester zu bilden und zu veredeln. Wir wünschten nur, dass der Herr Dirigent hierzu sich classischere Werke als die bis jetzt aufgeführten Novitäten auswählte. Die Solisten des Abends gingen nicht leer an Beifall aus: Herr Kohler bewies, dass er zwar ein tüchtiger Sänger mit gut geschulter sonorer Bassstimme, dass aber weniger in dem Concertsaale als auf der Bühne sein Regiment ist; denn das Recitativ und die Arie von Haydn wurde ohne alle Auffassung vorgetragen, besser die «Euryanthen-Arie». Frl. Heim, eine noch sehr jugendliche Künstlerin, erwies sich als fertige Spielerin, aber Geist und Herz scheinen über dem angestrengten Studium verloren gegangen zu sein. Beethoven's Concert konnte wohl kaum matter und farbloser gespielt werden. Speidel und Liszt scheinen mehr ihre Meister zu sein, die sie cultiviren kann. Die Novität von Rheinberger konnte wir nicht gefälligen Orchestersatz bezeichnen, aber damit ist auch Alles zu seinem Lobe gesagt. — Zum Inhalte des siebenten Gewandhaus-Concertes hatte die hochlöbliche Direction diesmal zwei Werke gewählt, in denen der Gewandhausorchester auch einmal wieder ein Lebenszeichen von sich geben konnte, aber weiches, das wollen wir lieber verschweigen. Das Interesse für Ausbildung eines tüchtigen Chores zur Aufführung grösserer Vocalwerke ist schon längst verloren gegangen, war überhaupt die rege bei der Direction; mit wenigen Proben, und dazu hochst oberflächlichen, wird die Sache abgemacht; nothdurftig werden die paar Chöre eingespeukt, an ein Bilden der Stimmen ist da gar nicht zu denken. Gilt es doch nur, hier und da eine Abwechslung zwischen den Instrumental- und Vocalconcerten zu bieten. Die beiden Werke waren: Comala, dramatisches Gedicht nach Ossian, von *W. Gade* und *Robert Schumann's* Musik zu «Manfred» mit verbindendem Gedichte von Richard Pohl. Die Solisten waren Opern-Sänger und Sängerinnen des hiesigen Theaters (die Herren Gura, Ehrke, Ress, Wehner, Frl. Lutzschaeh und Frl. Götze, die ihre Partien) anerkennenswerth durchführten. Die Schwächen der Gade'schen Composition, so poesievoll in einzelnen Partien sie ist, treten doch stets empfindlich auf. Schumann's Werk zundete wie immer und das Orchester wurde ihm auch sehr gerecht. — Die zweite Nummer: Musik-Soirée am 18. Nov. brachte folgende Werke zum Gehor: Quartett für Streichinstrumente (Op. 76 Nr. 4 B-dur) von *Haydn*, Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello (Op. 70 Nr. 2 Es-dur) von *Beethoven*, Sarabande und Gavotte für Violoncell solo von *J. S. Bach*, mit Pianoforte-begleitung von Stade (zum ersten Male), Divertimento für Streichinstrumente und 2 Hörner (Nr. 4 in D-dur) von *Mozart*. Die Pianoforte-partie hatte Frau. Hauffe, deren wir neulich schon Erwähnung gethan, übernommen; die anderen Mitwirkenden waren die Herren: Concertmeister David, Hauhold, Hermann, Heger, Storch (Contrabass), Gumbert und Spohr (Horn).

* **Oldenburg.** Am 16. Novbr. hatte Oldenburg die Freude bei Gelegenheit der Eröffnung der Concertsaison Frau Clara Schumann zu hören. Zum Hauptvortrage hatte dieselbe des *Beethoven*'schen Concert in C-moll gewählt. Gehört dies Concert selbst schon zu den wunderbaren Schöpfungen des Meisters, die in ihrer einfachen, erhabenen Grösse, in ihrer vollendeten formellen Gestaltung einzig dastehen; so erschien dieselbe durch den einfachen, klaren und dennoch begeisternden Vortrag der Frau Schumann wie oben unter ihren Händen neu erschaffen und machte den Eindruck des unmittelbar Gegebenen, so dass das Publikum in eine wahrhaft ernstheroische Stimmung versetzt wurde. Unter den kleineren Solosachen, welche Frau Schumann ausserdem vortrug, sprach am meisten eine kleine reizende Gavotte von *Gluck* an, während *Schumann's* «Warum?» und «Traumeswirren» aus den Phantasiestücken (Op. 12), sowie *Chopin's* Nocturno (H-dur) mehr nur ein allgemeines ästhetisches Wohlgefallen erweckten. Vom Orchester, dem man nachrühmen muss, dass es das Beethoven'sche Concert mit voller Hingabe und vorzüglicher Discretion begleitete, wurde die *Beethoven*'sche Symphonie (Nr. 7 A-dur) in tadelloser Weise executirt, wie auch die Ouverture von *Weber*, welche wiederum die Ouverture zu lebhaften Beifallsbezeugungen erweckt wurde; die zwei gebaltreichen Märsche von *J. Joachim* (in C- und D-dur), welche hier zum ersten Male zum Vortrage gelangten, konnten leider unmittelbar nach dem Beethoven'schen Concerte nicht so recht zur Geltung gelangen.

* **Schwerin,** 18. Nov. Am Dienstag den 14. d. M. hatten wir das zweite Abonnementconcert im Saale des Hoftheaters, unter Mitwirkung des Herrn Bernhard Coesmann, Professor am Conservatorium zu Moskau. Um zunächst über das Solisten zu berichten, bin ich constatiren, dass Herr Coesmann in Bezug auf Technik sein Instrument sehr wirksam beherrscht. Dennoch konnte uns sein Spiel nicht vollkommen zusagen; Herr Cossmann cultivirt nämlich die Untugend so mancher Violoncellisten (und auch Geiger) — eine fast musikalische Anwendung des Nasenfingers. Es ist zu bedauern, dass er sich von einer Manier beherrschen lässt, welche die Wirkung des Vortrages auf das Höchste beeinträchtigt. Der Künstler spielte ausser einigen kleineren Solosätzen (darunter eine Tarantelle eigener Composition) *Carl Eckert's* Violoncellconcert, eine beachtenswerthe Arbeit, der freilich einzelne Schwächen anzuwohnen, deren Totaleindruck jedoch als ein guter zu bezeichnen. Die weiteren Vorkommnisse waren *Hiller's* Concert-Ouverture in D-moll, zweistimmige Lieder von *Schumann* und *F. v. Holstein*, sehr gut gesungen vom Damenchor des Hoftheaters, und zum Schluss *Schubert's* herrliche C-dur-Symphonie in besonders tüchtiger Ausführung.

* **Wien,** 8. Nov. *F. P.* Das erste Musikvereinsconcert fand Sonntag den 5. d. M. unter der Leitung des neuen artistischen Directors Anton Rubinstein vor ausverkauften Hause statt. Mit Spannung hatte man in Wien der ersten Dirigententhat des illustren Künstlers entgegengesehen, und seit Wochen schon standen auf den Affichen die bedeutungsvollen Worte: «sämmtliche Sitze sind vergriffen». Der prachtvolle Saal des neuen Musikvereinsgebäude, der gegen 3000 Personen fasst, war denn auch buchstäblich in allen Räumen überfüllt. Um so mehr frappirte es, als bei Rubinstein's Erscheinen am Dirigentenpulte keine Hand sich rührte, kein, aber auch absolut kein freundlicher Zuruf an ihn gerichtet ward. Das Publikum war unverkennbar von der Grösse erfüllt, dass sein Recht an Schiedsrichteramt üben, dass es den ihm in der Eigeuschaft als Dirigent ganz unbekannten Künstler einer strengen Prüfung unterziehen müsse, bevor es sein Votum abgebe. Vielleicht hat auch die Zeitungsnotiz, dass Rubinstein nur diesen Winter in Wien bleiben werde, da er bereits für New-York «unter glänzenden Bedingungen» engagirt sei, das Ihrige dazu gethan, die sonst wohl lebhaften Gefühle der Verehrung für den ausgezeichneten Mann niederzuhalten: genug, er wurde mit einem ebenso allgemeinen als beredten Schweigen empfangen. — Das Concert begann mit dem schönsangenthym Nr. 1 von *Händel*, dem unmittelbar noch ein zweites Nr. 19 folgte; diese Stücke, welche bereits volle 144 Jahre alt sind — sie waren gelegentlich der Krönung Georg II. von England anno 1727 nebst noch zweien anderen componirt worden — kamen in Wien zur ersten Aufführung. Von den beiden grandiosen, im edelsten Sinne volksthumlichen Chorwerken des unbestritten grössten Meisters auf diesem Gebiete machte das zweite — also Anthem Nr. IV — auf die Zuhörer einen tiefsten Eindruck, es ist in ihm eine grossartig-rhythmische Kraft und es klingt, obschon es zur funfstimmig ist, während des ersteren sieben Realstimmen aufweist, doch voller und pompöser. Die Ausführung der Chöre war erfreulich, als besonders rühmenswerth müssen die praecisen Eintritte der Stimmen und die scharfe Accentuation der rhythmischen Gliederung hervorgehoben werden. Das Orchester, welches keilförmig in den Chor geschoben war, erschien mir etwas zu stark im Verhältnisse zum Chore, es bewährte sich übrigens als sehr tüchtig und zuverlässig sowohl hier als bei der Ausführung der «Eroica», welche die zweite Nummer des Programms bildete. Rubinstein dirigirte die Symphonie eben so wie die Chöre

durchweg auswendig und zwar mit vollkommener Sicherheit und mit viel Energie. Was ihm als Dirigenten abzugehen scheint, ist die Gabe, auf den Musikkörper begeisternd einzuwirken; alle übrigen Eigenschaften eines »Vollkommenen Kapellmeisters« mit Ausnahme der erwähnten, freilich höchst wichtigen, darf man ihm wohl zuerkennen. Die Symphonie wurde technisch mit anerkennenswerther Vollendung executirt; die Tempi des Scherzo und Finale nahm Rubinstein enorm schnell, nach meinem Gefühle zu schnell. Der letzte Satz wurde mit sehr warmem Beifalle ausgezeichnet — es war der einzige, der von dem seine reservirte Haltung nicht aufgebenden Publikum gespendet ward. — Als dritte und letzte Nummer folgte *Mendelssohn's* 114. Psalm, eine seiner höchsten Kunstleistungen, an der man recht deutlich sieht, dass er nicht blos Bach, sondern auch Händel eifrigst studirt hat. Mendelssohn hat eben immer gewusst, wo es was zu lernen gab; darum hat er auch so ausserordentlich viel gelernt, wie gerade dieser Psalm uns beweist.

⁂ Herr Orgelbaumeister Friedrich Ladegast in Weissenfels ist von Sr. königl. Hoheit dem Grossherzoge von Mecklenburg-Schwerin mit dem Verdienstkreuz des Hausordens der Wendischen Krone decorirt worden.

ANZEIGER.

[489] Verlag der **J. G. COTTA'**schen Buchhandlung in Stuttgart.

Debitirt für Norddeutschland durch die **T. Trautwein'**sche Buch- und Musikalienhandlung (M. Bahn) in Berlin.

So eben erschien:

Instructive Ausgabe

KLASSISCHER KLAVIERWERKE.

III. Abtheilung:

Sonaten und andere Werke

von

LUDWIG VAN BEETHOVEN.

5 Bände.

Bd. 1—3 (Op. 2—31) unter Mitwirkung von J. Faisst bearbeitet von Sigmund Lebert, Bd. 4 und 5 (Op. 53—129) von Hans v. Bulow.

a) Ausgabe in 5 Bänden:

Bd. I. 10 Sonaten Op. 2—14	Rthlr. 2. 10 Ngr.	oder fl. 4.
– II. 10 – Op. 22—49.	– 2. 10 –	– 4.
– III. Variationen, Rondo's und dergl. bis Op. 31 und ohne Opuszahl	– 1. 20 –	– 3.
– IV. Sonaten und andere Werke Op. 53—90	2. 10 –	– 4.
– V. – – Op. 101—129	– 3. — –	– 5.

b) Ausgabe in 49 Heften zum Preise von 5 Ngr. oder 18 kr. bis Rthlr. 1. oder fl. 1. 45 kr.

Die früher erschienenen Abtheilungen dieser Ausgabe umfassen:

1. Abtheilung: **Jos. Haydn**, Ausgewählte Sonaten und Solostücke. Unter Mitwirkung von J. Faisst und J. Lechner bearbeitet von S. Lebert.
   a) Ausgabe in 2 Bänden. Jeder . . . . . Rthlr. 1. oder fl. 1. 45 kr.
   b) Ausgabe in 20 Heften zum Preise von . . . . . 5 Ngr. oder 18 kr. bis 7½ Ngr. oder 24 kr.
2. Abtheilung: **W. A. Mozart**, Ausgewählte Sonaten und andere Stücke. Unter Mitwirkung von J. Faisst und J. Lechner bearbeitet von S. Lebert.
   a) Ausgabe in 3 Bänden: Bd. 1 und 2 zu 2 Händen, Bd. 3 zu 4 Händen. Jeder . . . . . Rthlr. 2. oder fl. 3. 30 kr.
   b) Ausgabe in 32 Heften: Heft 1—25 zu 2 Händen, Heft 26—32 zu 4 Händen zum Preise von 3 Ngr. oder 12 kr. bis 20 Ngr. oder fl. 1.
3. Abtheilung: **C. M. v. Weber**, Ausgewählte Sonaten und Solostücke. Bearbeitet von Franz Liszt.
   a) Ausgabe in 2 Bänden: Bd. 1. . . . . Rthlr. 2. oder fl. 3. 30 kr.
   – 2. . . . . 1. – – 1. 45 –
   b) Ausgabe in 10 Heften zum Preise von . . . . . 10 Ngr. oder 30 kr. bis 20 Ngr. oder fl. 1.
4. Abtheilung: **Franz Schubert**, Ausgewählte Sonaten und Solostücke. Bearbeitet von Franz Liszt.
   a) Ausgabe in 2 Bänden. Jeder . . . . . Rthlr. 2. oder fl. 3. 30 kr.
   b) Ausgabe in 9 Heften zum Preise von . . . . . 15 Ngr. oder 48 kr. bis 27 Ngr. oder fl. 1. 30 kr.

Die Eigenthümlichkeit dieser Ausgabe, wodurch sie sich von all den verschiedenen älteren und neueren Ausgaben der Klavier-Klassiker unterscheidet, besteht, wie dies der Herr Herausgeber im Vorwort näher auseinandersetzt, darin, dass sie die Hauptwerke der Letzteren in einer Gestalt darbietet, welche Allen, die sich mit dem Klavierspiel auf den verschiedensten Stufen der Ausbildung lernend oder lehrend befassen, die möglichste Anleitung und Erleichterung für eine kunstgerechte technische Ausführung, wie für ein richtiges geistiges Verständniss und einen sinngemässen Vortrag gewähren soll. Zu diesem Behufe ist der musikalische Originaltext in sorgfältiger Revision und möglichst bequemer Schreibart, insbesondere auch mit genauer Darstellung und deutlicher Erläuterung aller einzelnen, namentlich bei älteren Componisten so vielfach missverständlichen Verzierungen, gegeben; die Phrasirung oder Anwendung des legato und staccato, sowie die Nüancirungen in der Tonstärke — in welchen Beziehungen hauptsächlich wieder ältere Werke, aber auch oft neuere, dem Vortrage des Spielers nur sehr allgemeine und unvollständige Bestimmungen geben — sind so eingehend und detaillirt als möglich bezeichnet; die Tempi sind durch metronomische Angaben veranschaulicht und etwaige Nüancirungen derselben sorgfältig angedeutet, endlich ist der Fingersatz mit aller wünschenswerthen Vollständigkeit beigesetzt. Dem hierdurch den Klavierwerken der Klassiker beigegebenen unmittelbar praktischen Commentar schliesst sich überdiess ein musikwissenschaftlicher Commentar zu denselben an, bestehend theils in Notizen über die formale Construction, welche den Compositionen selbst beigedruckt sind, theils in allgemeineren und specielleren Erörterungen und Erklärungen geschichtlichen, analytischen und ästhetischen Inhalts, welche mit der Zeit in besonderen Heften erscheinen sollen.

Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- und Auslandes.

Ausführliche Prospecte überall gratis.

Digitized by Google

[490]

Neue Musikalien.

Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Bach, J. S., Tripel-Concert Nr. 2, für Clavier, Violine u. Flöte mit Begl. von Violine, Viola, Violoncell u. Violone. Für 3 Pfte. zu 4 Händen eingerichtet von G. Krug. 4 Thlr. 22½ Ngr.

—— **Clavierwerke.** Herausgegeben von C. Reinecke. Erster Band. **Roth cartonirt.** 2 Thlr.

—— **Bourrée,** aus Violin-Sonate II. H moll. . } f. d. Pfte. bearbeitet von **B. Tours** } 7½ Ngr.

—— **Gavotte,** aus Violin-Sonate VI. E dur. . } 7½ Ngr.

—— **Bourrée,** aus Violoncell-Sonate IV. G dur } 10 Ngr.

—— **Sarabande,** aus Violoncell-Sonate VI. D dur } 6 Ngr.

Bargiel, W., Op. 38. **Adagio** für Violoncell mit Orchesterbegleitung. Partitur 20 Ngr., Orchesterstimmen 4 Thlr., Clav.-Ausz. 20 Ngr.

Döring, Carl Heinrich, Op. 30. **Rhythmische Studien** und Etuden für das Pianoforte, zur Beförderung der Unabhängigkeit der Hände. 4 Thlr. 10 Ngr.

Meister, alte, Sammlung werthvoller Clavierstücke, herausgegeben von E. Pauer. Erster Band. **Roth cart.** 3 Thlr. 10 Ngr.

Scharwenka, Xaver, Op. 3. **Polnische Nationaltänze** für das Pianoforte. 4 Thlr.

—— Op. 6. **Erste Sonate** für das Pianoforte. 4 Thlr. 10 Ngr.

Schubert, Franz, Werke für Kammermusik. Op. 459. Phantasie für Pianoforte und Violine. C dur. 4 Thlr. 5 Ngr.

Schule, die, der Technik. Studiensammlung für das Pianoforte. Aus den bewährtesten Werken älterer und neuerer Componisten gewählt und progressiv geordnet von Carl Reinecke. Dritter Band. 4 Thlr. 20 Ngr.

Svendsen, Johan S., Op. 3. **Octett** für 4 Violinen, 2 Bratschen und 2 Vcllc. Arrang. für 2 Pfte. zu 8 Hdn. von Ph. L. 2 Thlr. 17½ Ngr.

Wallenstein, M., Op. 7. **Concert** für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters. 3 Thlr. 22½ Ngr.

—— Dasselbe für Pianoforte allein. 1 Thlr. 7½ Ngr.

[494]

Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Ein deutsches Requiem

nach Worten der heiligen Schrift

für

Soli, Chor und Orchester

(Orgel ad libitum)

componirt von

Johannes Brahms.

Op. 45.

Partitur 8 Thlr. 10 Ngr. Orchesterstimmen 8 Thlr.

Chorstimmen: Sopran und Bass à 47½ Ngr. Alt und Tenor à 20 Ngr. Solostimmen 5 Ngr.

Clavier-Auszug mit Text 4 Thlr. 15 Ngr.

Clavier-Auszug zu vier Händen 3 Thlr. 15 Ngr.

[493] Im Verlage von *Pierre Bräck* in *Luxemburg* ist erschienen und durch alle soliden Buchhandlungen zu beziehen:

Tres Missae in Cantu Chorali,

quarum prima in 1mo et 2do modo, secunda in 3^tio et 4to modo et tertia in 7mo et 8vo modo, compositae sunt ab

Heinrico Oberhoffer Op. 44. Preis: 8 Sgr.

Deutsche Messe

für vierstimmigen Männerchor componirt von **P. LIMPACH** Op. 2. Preis: 12 Sgr.

[492] Man wünscht, die **sämmtlichen** bisher von der Bachgesellschaft veröffentlichten Bände unter substitutionsweisem Eintritt in die Gesellschaft zu annehmbaren Preis zu kaufen. Die Adresse ist bei der Expedition d. Bl. hinterlegt.

[494] Bei *J. P. Gotthard* in Wien erschienen:

Compositionen von Julius Zellner.

Op. 2. **Fünf Charakterstücke** für Pianoforte. 20 Ngr.

– 3. **Sechs Clavierstücke.** 20 Ngr.

– 4. **Suite** für Pianoforte (6 Sätze). 4 Thlr. 24 Ngr.

– 5. **Trio** in H-moll für Pianoforte, Violine u. Violoncell. 3½ Thlr.

– 6. **Fantasie** über ein altdeutsches Volkslied in Form von Variationen. 20 Ngr.

– 7. *) **Sinfonie** in F-dur für Orchester — Partitur 6 Thlr. 22½ Ngr. Stimmen 7 Thlr. 20 Ngr.

Arrangement für Pianoforte zu 4 Händen 2 Thlr. 27½ Ngr.

*) Zum ersten Male in Wien im 7. philharmonischen Concerte im März 1874 mit grossem Beifall zur Aufführung gelangt, erlebte dieses liebenswürdige Werk im October d. J. in Berlin zwei rasch einander folgende Aufführungen Seitens der Berliner Sinfonie-Kapelle (eine dritte Aufführung steht für demnächst bevor) und steht ausserdem zur Aufführung bevor in Leipzig, Sondershausen, Frankfurt, Stuttgart, München und in Brünn.]

– 8. **Adagio** und **Allegro appassionato** für Pianoforte. 20 Ngr.

– 9. **Drei Stücke** für Pianoforte zu 4 Händen. 4 Thlr. 5 Ngr.

– 10. **Zum Heintze** (3 symphonische Stücke für Orchester), der 3. Satz für Violoncell und Pianoforte eingerichtet vom Componisten. 12½ Ngr.

Der vollständige Clavier-Auszug zu 4 Händen wird in 14 Tagen ausgegeben — Orchester-Partitur und Stimmen erscheinen nach Neujahr 1875.

[493]

Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Joseph Greith.

Zwölf dreistimmige Lieder

für zwei Soprane und Alt

vorherrschend religiösen Inhaltes für die oberen Classen der Knaben- und Mädchen-Schulen, wie auch anderer Singvereine als Vorbildung für den höheren Chorgesang.

Preis netto 6 Ngr.

Nr. 1. Sonntags-Morgen-Andacht: »Gottesstille, Sonntagsfrühe«, von Max von Schenkendorf. Nr. 2. Der Abendstern: »Abendstern, ach wie gern«. Nr. 3. Sonntags-Gruss: »Der Sonntag ist gekommen«, von Hoffmann von Fallersleben. Nr. 4. Weihnachts-Freude: »Der Winter ist gekommen«, von Robert Reinick. Nr. 5. Frühlingslust: »O der blaue, blaue Himmel!« von O. F. Gruppe. Nr. 6. Frühlingsträumen: »Rosenschein und Blüthenregen lacht auf allen grünen Zweigen«, von Hermann Rollett. Nr. 7. Weihnachtslied: »Uns kam ein Schiff gefahren«, von Peter Gall Morel. Nr. 8. Ein Trostgedichtlein: »Lass dich nur nichts dauern, von P. Flemming. Nr. 9. Jugendfestlied: »Wir feiern heut' das Jugendfest«. Nr. 10. Oster-Gewissheit: »Frühlingssonne! Fest der Wonne!« von Winzer. Nr. 11. Weihnachts-Jubel: »Empor zu Gott, mein Lobgesang!« von Fr. A. Krummacher. Nr. 12. Die Engelsharfe: »Kennst du die goldne Harfe«, von J. N. Vogl.

Achtzehn dreistimmige Lieder

für zwei Soprane und Alt

vorherrschend religiösen Inhaltes (worunter sechs Marienlieder) für die oberen Classen etc.

(Seinem Freunde Ludwig Rotschi, Gesangdirector in Solothurn.)

Preis netto 6 Ngr.

Diese Sammlung enthält vorstehende zwölf Lieder nebst folgenden Marienliedern:

Nr. 1. Die ruhmwürdige Jungfrau: »Ihr Engel dort oben«. Nr. 2. Ave Maria: »Die Nacht entflieht, der Morgen glüht«. Nr. 3. Die Zuflucht der Sünder: »Maria, hilf mir fleh'n«. Nr. 4. Die Hülfe der Christen: »Fromme Lieder grüssen dich«. Nr. 5. Ave Maria: »Gegrüsst seist du, Maria«. Nr. 6. Das Gnadenbild: »War mir jüngst so weh zu Muth«.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Expedition: Leipzig, Querstrasse 43. — Redaction: Caristrasse 3.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 6. December 1871. Nr. 49. VI. Jahrgang.

Inhalt: Ueber ein zwischen Altem und Neuem vermittelndes Tonsystem. — Anzeigen und Beurtheilungen (Noviss ima fürs Clavier (Fortsetzung: Compositionen von Herm. Grädener, H. v. Herzogenberg, J. J. Hössly, Ed. Jantsch und F. X. Jelinek]). — Bücherschau. Uebersicht der im Jahre 1870 erschienenen Musikalien etc. II. Musikalische Schriften (Fortsetzung). — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Ueber ein zwischen Altem und Neuem vermittelndes Tonsystem.

Von **M. W. Drobisch.**

In Nr. 9 bis 17 d. J. dieser Zeitschrift hat Freiherr G. von Tucher in einer Abhandlung, welche die Ueberschrift »Die tonischen Elemente und die Temperatur« führt, die älteren und neueren Tonsysteme einer eingehenden Kritik unterzogen, die ihn schliesslich zu dem Resultate geführt hat, dass weder das alte pythagorische Quintensystem, noch die neue von Zarlino (oder, wie hier berichtigt wird, schon früher von Fogliano) begründete Tonleiter, welche an die Stelle der pythagorischen grossen Terz $\frac{81}{64}$, der grossen Sexte $\frac{27}{16}$ und der grossen Septime $\frac{243}{128}$ die Werthe $\frac{5}{4}$, $\frac{5}{3}$ und $\frac{15}{8}$ setzt, für die Bedürfnisse der heutigen Musik brauchbar sei, obgleich die letzteren Tonverhältnisse durch die feinsten akustischen Versuche als die reinen, d. i. dem Ohre unbedingt wohlgefälligsten nachgewiesen werden sind. Herr von Tucher findet vielmehr, dass zwischen dem »mathematisch consequenten« älteren und dem auf feststehenden akustischen Thatsachen ruhenden neueren Systeme eine Vermittelung nothwendig sei, und dass es dabei darauf ankomme, die Bestimmung der grossen Terz »in ihrer Gestalt als Verbindung von zwei Ganztönen oder von vier Quinten« beizubehalten, zugleich aber die neuere reine Terz auf sein dem Ohre zusagendes Verhältniss zu setzen. »Lässt sich — dies ist schliesslich die Ansicht Herrn v. Tucher's — »für die grosse Terz ein entsprechendes höheres Maass auffinden, und eine Gleichstellung der beiden Ganztöne auf erster und zweiter Tonstufe bewirken, dann dürfte sich wohl auf Grundlage der von den Alten angegebenen Bestandtheile eines jeden Intervalls der diatonischen Scala eine solche herstellen lassen, welche eine für alle Transpositionen gleichmässig brauchbare Temperatur ermöglichte.«

Da ich mich früher mit diesem Gegenstande in mehreren Abhandlungen beschäftigt habe*) und überdies die von Herrn von Tucher gestellte Aufgabe eine rein mathematische ist, so darf ich wohl, ohne tieferen Kennern der theoretischen Musik vorgreifen zu wollen, versuchen diese Aufgabe zu lösen.

*) Vgl. insbesondere die Abhandlung »Ueber die wissenschaftliche Bestimmung der musikalischen Temperatur« im 90sten Bande von Poggendorff's Annalen der Physik. S. 353.

Im pythagorischen Tonsysteme besteht bekanntlich zwischen der Schwingungszahl T der grossen Terz und der Schwingungszahl Q der reinen Quinte die allgemeine Relation

$$T = \tfrac{4}{4}\, Q^4,$$

aus welcher, da $Q = \frac{3}{2}$, folgt

$$T = \tfrac{4}{4}\left(\tfrac{3}{2}\right)^4 = \tfrac{81}{64} = \left(\tfrac{9}{8}\right)^2,$$

und sich mithin zugleich ergiebt, dass die grosse Terz gleich dem verdoppelten grossen ganzen Ton $\frac{9}{8}$ ist. — Ferner ist, da $\frac{5}{4}$ die Schwingungszahl der reinen grossen Terz, und

$$\tfrac{81}{64} = \tfrac{5}{4}\left(\tfrac{81}{80}\right),$$

die pythagorische Terz um das Komma $\frac{81}{80}$ (welches $\frac{4}{9,5}$ des ganzen Tones $\frac{9}{8}$ beträgt) höher als die reine.

Soll nun in einem Tonsysteme, in welchem die reine Terz $\frac{5}{4}$ um einen Bruchtheil z des Komma $\frac{81}{80}$ erhöht wird, zwischen dieser erhöhten Terz und der Quinte die pythagorische Relation $T = \frac{4}{4} Q^4$ fortbestehen, so muss die Quinte um einen Bruchtheil x desselben Kommas erniedrigt werden. — Denn die erhöhte reine Terz ist dann $\frac{5}{4}\left(\frac{81}{80}\right)^z$, welcher Werth, da $z < 1$, kleiner ist als $\frac{5}{4}\left(\frac{81}{80}\right) = \frac{81}{64}$, folglich auch kleiner als $\frac{4}{4}\left(\frac{3}{2}\right)^4$. Soll also $\frac{5}{4}\left(\frac{81}{80}\right)^z$ gleich $\frac{4}{4} Q^4$ sein, so muss sein $Q < \frac{3}{2}$. Man kann daher setzen $Q = \frac{3}{2}\left(\frac{80}{81}\right)^x = \frac{3}{2}\left(\frac{81}{80}\right)^{-x}$, wo $x < 1$, und es wird gefordert, dass sei

$$\tfrac{5}{4}\left(\tfrac{81}{80}\right)^z = \tfrac{4}{4}\left[\tfrac{3}{2}\left(\tfrac{81}{80}\right)^{-x}\right]^4 = \tfrac{4}{4} \cdot \tfrac{81}{16}\left(\tfrac{81}{80}\right)^{-4x},$$

oder, was dasselbe,

$$\left(\tfrac{81}{80}\right)^z = \left(\tfrac{81}{80}\right)^{1-4x},$$

woraus folgt

$$z = 1 - 4x.$$

In dieser Weise hängt also die geforderte Erhöhung der reinen grossen Terz um den Bruchtheil z des Kommas ab

Digitized by Google

ven der Erniedrigung der reinen Quinte um den Bruchtheil x des Kommas.

Hieraus erhellt nun zunächst, dass es unmöglich ist, ein Tonsystem herzustellen, in welchem die pythagorische Relation zwischen der grossen Terz und Quinte fortbestehen, die grosse Terz erhöht werden, zugleich aber die Quinte rein bleiben soll. — Es lässt sich jedoch die reine Quinte um einen so kleinen Bruchtheil des Kommas erniedrigen, dass der Unterschied dieser erniedrigten Quinte von der reinen unhörbar wird, und auf diese Weise die Aufgabe lösen.

Nach Delezenne beträgt nämlich die Abweichung von der Reinheit, welche das feine Ohr eines Musikers bei der Quinte noch zu erkennen vermag, 0,1464 des Komma oder nahe $\frac{1}{7}$ desselben; nach Wilhelm Weber ist der einem geübten Violinisten noch hörbare Tonunterschied sogar noch kleiner, nämlich der, welchen das Schwingungsverhältniss $\frac{1001}{1000}$ anzeigt, was nahe $\frac{1}{12,5}$ des Komma ist. Bedenkt man aber, dass diese feinen Unterscheidungen das Ergebniss von absichtlich für diesen Zweck angestellten Versuchen sind, so darf man wohl annehmen, dass in der musikalischen Praxis schon eine Erniedrigung der Quinte um $\frac{1}{8}$ des Komma oder nahe $\frac{1}{70}$ des ganzen Tones $\frac{9}{8}$ als verschwindend und unmerkbar zu betrachten sein wird. Die um dieses Quantum erniedrigte reine Quinte ist

$$\frac{3}{2}\left(\frac{81}{80}\right)^{-\frac{1}{4}} = \frac{3}{2}\left(\frac{80}{81}\right)^{\frac{1}{4}} = 1,49767,$$

statt der reinen 1,5. Ihr in Theilen der Octaveneinheit ausgedrücktes Intervall, das man erhält, wenn man den Logarithmus der Schwingungszahl durch den Logarithmus von 2 dividirt, beträgt 0,58272 des Octavenintervalls. Für die reine Quinte ist dasselbe 0,58496, für die Quinte der gleichschwebenden Temperatur, deren Schwingungsverhältniss $2^{\frac{7}{12}} = 1,49831$, beträgt es 0,58333. Für die erhöhte grosse Terz erhält man durch die obige Formel $z = 1 - 4x$, wenn $x = \frac{1}{8}$ gesetzt wird, $z = \frac{1}{2}$, daher für die grosse Terz

$$\frac{5}{4}\left(\frac{81}{80}\right)^{\frac{1}{4}} = 1,25779,$$

für ihr Intervall 0,33089. Diese Erhöhung der reinen grossen Terz um ein halbes Komma ist aequivalent $\frac{1}{19}$ des ganzen Tones $\frac{9}{8}$. Für die reine Terz ist das Schwingungsverhältniss 1,25, das Intervall 0,32193; für die grosse Terz der gleichschwebenden Temperatur beträgt das Schwingungsverhältniss 1,25992, das Intervall 0,33333.

Auf diese um ein halbes Komma erhöhte Terz wird man nun aber auch durch die gestellte Aufgabe geführt, eine Vermittelung zwischen dem pythagorischen und modernen Tonsysteme zu finden. Denn es liegt hier der Gedanke äusserst nahe, die Terz zu suchen, welche zwischen der reinen $\frac{5}{4}$ und der pythagorischen $\frac{81}{64}$ genau die Mitte hält. Werde dieselbe durch T' bezeichnet, so soll sein

$$\frac{5}{4} : T' = T' : \frac{81}{64},$$

woraus folgt

$$T' = \left(\frac{5}{4} \cdot \frac{81}{64}\right)^{\frac{1}{2}} = \left(\frac{25}{16} \cdot \frac{81}{80}\right)^{\frac{1}{2}} = \frac{5}{4}\left(\frac{81}{80}\right)^{\frac{1}{2}}.$$

Die zuvor gefundene erhöhte Terz, der die erniedrigte Quinte $\frac{3}{2}\left(\frac{81}{80}\right)^{-\frac{1}{4}}$ entspricht, ist also genau diese mittlere Terz zwischen der reinen und der pythagorischen. Herr von Tucher hat (in Nr. 47 Sp. 263) vermuthungsweise bereits auf eine Terz mit der ungefähren Erhöhung um ein halbes Kommas, welche kaum hörbar sein, daher auch nicht stören könne, hingewiesen. Diese Vermuthung erhält nun durch den Nachweis ihrer mittleren Stellung zwischen der reinen und der pythagorischen Terz volle Bestätigung, und es wird hierdurch diese Terz aus den unzählig vielen anderen Terzen, die zwischen der reinen und der pythagorischen Terz angenommen werden können, in beachtenswerther Weise hervorgehoben.

Durch diese mittlere grosse Terz und die ihr zugehörige nur um $\frac{1}{8}$ Komma erniedrigte, daher so gut als reine Quinte ist nun auch sofort die entsprechende kleine Terz gegeben. Denn dieselbe ist

$$\frac{3}{2}\left(\frac{81}{80}\right)^{-\frac{1}{4}} : \frac{5}{4}\left(\frac{81}{80}\right)^{\frac{1}{2}} = \frac{6}{5}\left(\frac{81}{80}\right)^{-\frac{1}{2}}.$$

Diese kleine Terz steht also um $\frac{1}{8}$ Komma tiefer als die reine.

Es mag hier sogleich bemerkt werden, dass diese Werthe der grossen und der kleinen Terz der von Herrn v. Tucher (in Nr. 14, Sp. 218) stark betonten Forderung, dass 3 grosse und 4 kleine Terzen den Umfang von 2 Octaven ausfüllen müssen, genau entspricht. Denn es ist

$$\left[\frac{5}{4}\left(\frac{81}{80}\right)^{\frac{1}{2}}\right]^3 \cdot \left[\frac{6}{5} \cdot \left(\frac{81}{80}\right)^{-\frac{1}{2}}\right]^4 = \frac{5^4}{4 \cdot 5} \cdot \frac{80}{81} = 4.$$

Schreitet man nun, wie im pythagorischen Systeme, von $C = 1$ ausgehend, nach der um $\frac{1}{8}$ Komma erniedrigten Quinte auf- und abwärts fort, so erhält man, wenn man die hierdurch bestimmten Töne auf die Octave C—c reducirt, das ganze zwischen dem pythagorischen und modernen Tonsysteme vermittelnde, daher mittlere Tonsystem, wie dieses die folgende Tabelle darlegt. In derselben enthält die erste Columne die Benennungen der Töne, die zweite den einfachsten Ausdruck ihrer Schwingungsverhältnisse, die dritte die daraus berechneten Schwingungsverhältnisse selbst, die vierte die Grösse ihrer Intervalle in Theilen der Octaveneinheit und näherungsweise, in den Parenthesen, in gemeinen Brüchen, deren Nenner 139 die Zahl der Theile angiebt, in welche hier das Octavenintervall getheilt ist.*)

Benennung	Schwingungsverhältniss		Intervall
C	1	$= 1,00000$	$0,00000$
Cis	$\frac{135}{128}\left(\frac{81}{80}\right)^{\frac{1}{2}}$	$= 1,05633$	$0,07905\ \left(\frac{11}{139}\right)$
Des	$\frac{16}{15}\left(\frac{81}{80}\right)^{-\frac{1}{2}}$	$= 1,06171$	$0,08639\ \left(\frac{12}{139}\right)$
D	$\frac{9}{8}\left(\frac{81}{80}\right)^{-\frac{1}{2}}$	$= 1,12151$	$0,16514\ \left(\frac{23}{139}\right)$
Dis	$\frac{75}{64}\left(\frac{81}{80}\right)^{\frac{1}{2}}$	$= 1,18468$	$0,24450\ \left(\frac{34}{139}\right)$

*) Sie differiren nur erst in der 4ten Decimalstelle von den nebenstehenden genauen Angaben.

Digitized by Google

Benennung	Schwingungsverhältniss		Intervall	
Es	$\frac{6}{5}\left(\frac{81}{80}\right)^{-\frac{3}{4}}$	= 1,19074	0,25183	$\left(\frac{35}{139}\right)$
E	$\frac{5}{4}\left(\frac{81}{80}\right)^{\frac{2}{4}}$	= 1,25779	0,33089	$\left(\frac{46}{139}\right)$
Fes	$\frac{32}{25}\left(\frac{81}{80}\right)^{-\frac{1}{4}}$	= 1,26420	0,33822	$\left(\frac{47}{139}\right)$
Eis	$\frac{675}{512}\left(\frac{81}{80}\right)^{\frac{3}{4}}$	= 1,32863	0,40995	$\left(\frac{57}{139}\right)$
F	$\frac{4}{3}\left(\frac{81}{80}\right)^{\frac{1}{4}}$	= 1,33540	0,41728	$\left(\frac{58}{139}\right)$
Fis	$\frac{45}{32}\left(\frac{81}{80}\right)^{\frac{2}{4}}$	= 1,41062	0,49633	$\left(\frac{69}{139}\right)$
Ges	$\frac{64}{45}\left(\frac{81}{80}\right)^{-\frac{3}{4}}$	= 1,41781	0,50367	$\left(\frac{70}{139}\right)$
G	$\frac{3}{2}\left(\frac{81}{80}\right)^{-\frac{1}{4}}$	= 1,49767	0,58272	$\left(\frac{81}{139}\right)$
Gis	$\frac{25}{16}\left(\frac{81}{80}\right)^{\frac{0}{4}}$	= 1,58203	0,66177	$\left(\frac{92}{139}\right)$
As	$\frac{8}{5}\left(\frac{81}{80}\right)^{-\frac{1}{4}}$	= 1,59009	0,66914	$\left(\frac{93}{139}\right)$
A	$\frac{5}{3}\left(\frac{81}{80}\right)^{\frac{1}{4}}$	= 1,67965	0,74816	$\left(\frac{104}{139}\right)$
Ais	$\frac{225}{128}\left(\frac{81}{80}\right)^{\frac{0}{4}}$	= 1,77427	0,82722	$\left(\frac{115}{139}\right)$
B	$\frac{16}{9}\left(\frac{81}{80}\right)^{\frac{2}{4}}$	= 1,78331	0,83456	$\left(\frac{116}{139}\right)$
H	$\frac{45}{8}\left(\frac{81}{80}\right)^{\frac{2}{4}}$	= 1,88376	0,91361	$\left(\frac{127}{139}\right)$
ces	$\frac{256}{135}\left(\frac{81}{80}\right)^{-\frac{1}{4}}$	= 1,89335	0,92094	$\left(\frac{128}{139}\right)$
His	$\frac{2025}{1024}\left(\frac{81}{80}\right)^{\frac{1}{4}}$	= 1,98986	0,99266	$\left(\frac{138}{139}\right)$
c	2	= 2,00000	1,00000	

In diesem Tonsysteme sind, wie im pythagorischen und dem der gleichschwebenden Temperatur die Scalen aller Tonarten gleich und haben nur zwei Tonstufen. Die grössere hat das Schwingungsverhältniss

$$\frac{9}{8}\left(\frac{81}{80}\right)^{-\frac{2}{4}} = \frac{40}{9}\left(\frac{81}{80}\right)^{\frac{2}{4}} = 1,12451,$$

mit dem Intervall 0,16544 oder nahe $\frac{23}{139}$,

die kleinere das Schwingungsverhältniss

$$\frac{16}{15}\left(\frac{81}{80}\right)^{-\frac{2}{4}} = 1,06171,$$

mit dem Intervall 0,08639 oder nahe $\frac{12}{139}$.

Theilt man also das Octavenintervall in 139 gleiche Theile (wir in der gleichschwebenden Temperatur in 12), so wird die Durscala näherungsweise dargestellt durch die Zahlen

0, 23, 46. 58, 81, 104, 127, 139.

mit den Tonstufen

23, 23, 12, 23, 23, 23, 12;

die (aufsteigende) Mollscala durch die Zahlen

0, 23, 35, 58, 81, 104, 127, 139,

mit den Tonstufen

23, 12, 23, 23, 23, 23, 12.

Zugleich mag hier bemerklich gemacht werden, dass die Benutzung der Ausdrücke der Intervalle durch Bruchtheile des Octavenintervalls eine viel einfachere Ableitung aller Relationen zwischen den Tönen verstattet, als die durch Anwendung ihrer Schwingungsverhältnisse. Es weist sich auch dadurch das mittlere Tonsystem als eine verfeinerte gleichschwebende Temperatur aus. So ergiebt sich z. B. der oben aus den Schwingungsverhältnissen erwiesene Satz, dass 3 grosse und 4 kleine Terzen 2 Octaven ausfüllen, ganz kurz daraus, dass

$$3(E-C) + 4(Es-C) = 3 \cdot \frac{46}{139} + 4 \cdot \frac{35}{139} = \frac{138+140}{139} = \frac{278}{139} = 2.$$

Ebenso folgt der Satz, dass das Siebenfache des grösseren Halbtones zusammengenommen mit dem Fünffachen des kleinen Halbtones eine Octave ausfüllt, daraus, dass

$$7(F-E) + 5(E-Es) = 7 \cdot \frac{12}{139} + 5 \cdot \frac{11}{139} = \frac{84+55}{139} = 1.$$

Durch Anwendung der Schwingungsverhältnisse erhält man diesen letztern Satz mühsamer dadurch, dass

$$\left(\frac{F}{E}\right)^7 \cdot \left(\frac{E}{Es}\right)^5 = \frac{4^7 \cdot 3^{-7}}{5^7 \cdot 4^{-5}} \cdot \left(\frac{81}{80}\right)^{-\frac{7}{4}} \cdot \left(\frac{81}{80}\right)^{\frac{5}{4}}$$
$$= \frac{4^7 \cdot 4^5}{5^7 \cdot 3^7} \cdot \frac{80^2}{81}$$
$$= \frac{2^{20} \cdot 2^{10} \cdot 5^4}{2^{10} \cdot 3^7 \cdot 5^7} \cdot \frac{2^8 \cdot 5^2}{3^4}$$
$$= \frac{2^{30} \cdot 5^6}{2^{10} \cdot 3^7 \cdot 5^7} = 2.$$

Ferner sind die Erhöhungen und Erniedrigungen der Haupttöne, also

$$\frac{Ces}{C}, \frac{Des}{D}, \frac{Es}{E}, \frac{Fes}{F}, \frac{Ges}{G}, \frac{As}{A}, \frac{His}{H},$$
$$\frac{C}{Ces}, \frac{D}{Des}, \frac{E}{Es}, \frac{F}{Fes}, \frac{G}{Ges}, \frac{A}{As}, \frac{H}{B},$$

sämmtlich gleich, nämlich ihr Schwingungsverhältniss

$$\frac{135}{128}\left(\frac{81}{80}\right)^{\frac{3}{4}} = 1,05633 = 1,41 \cdot \frac{81}{80};$$

ihr Intervall beträgt 0,07905 nahe $= \frac{11}{139}$ der Octave oder $\frac{11}{23}$ des ganzen Tones $\frac{9}{8}$. Ebenfalls einander gleich sind die Schwingungsverhältnisse zwischen den in der gleichschwebenden Temperatur zusammenfallenden Halbtönen

$$\frac{Des}{Cis}, \frac{Es}{Dis}, \frac{Fes}{E}, \frac{F}{Eis}, \frac{Ges}{Fis}, \frac{As}{Gis}, \frac{B}{Ais}, \frac{ces}{His}, \frac{c}{His},$$

nämlich $\frac{2048}{2025}\left(\frac{81}{80}\right)^{-\frac{1}{4}} = 1,00510 = 0,41 \cdot \frac{81}{80}$; ihr Intervall beträgt 0,00734 nahe $= \frac{1}{139}$ der Octave oder $\frac{1}{23}$ des ganzen Tones $\frac{9}{8}$. Allerdings ein feiner, aber immer noch bemerkbarer Unterschied, da $0,41 = \frac{4}{9,4}$ des Komma diesseits der Grenze der hörbaren Tonunterschiede liegt.

(Schluss folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Novissima fürs Clavier.

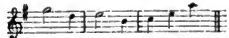
(Fortsetzung.)

Hermann **Grädener**, »Stimmungen« Op. 5 in 3 Heften [5] sind Clavierstücke mannigfachen Inhaltes, die von guter Natur-

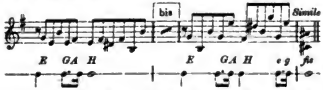
[5] Stimmungen, sechs Klavierstücke von Hermann Grädener. Op. 5. Heft I, II, III. Wien bei J. P. Gotthard. 96. 97. 98. 4870. Fol. 7, 9 und 9 S. 40, 42½, 42½ Ngr.

Digitized by Google

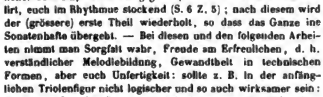
anlage Zeugniss geben. I, 1 ergebt sich über die einfache Melodie



in überaus künstlichen Wendungen und Windungen, meist zweistimmig imitirend, ohne canonisch zu werden, zwischendurch auch mit dritter Stimme als harmonischer Füllung: es macht Eindruck, weil es bei einer harmonischen Freiheit die Einheit des Ganges rhythmisch bewahrt; die rhythmischen Perioden zeigen eine Durchflechtung von Tripel- und Dupel-Gruppen, welche die Spannung erhöht. — II, 2 etwas höher, fast stolz daherfahrend in breiten melodischen Arpeggien, entwickelt aus dem Thema

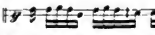


eine lange Reihe wallender Tonfiguren, die doch nicht ermüden, weil sie (meist) klar modulirt und die Rhythmen fliessend sind; am Schlusse tritt ein gleichsam antwortender sangähnlicher Satz ein, verstimmig genau, aber zuweilen hart moduliert, auch im Rhythmus stockend (5. 6 Z. 5); nach diesem wird der (grössere) erste Theil wiederholt, so dass das Ganze ine Sonatenhafte übergeht. — Bei diesen und den folgenden Arbeiten nimmt man Sorgfalt wahr, Freude am Erfreulichen, d. h. verständlicher Melodiebildung, Gewandtheit in technischen Formen, aber auch Unfertigkeit: sollte z. B. in der anfänglichen Triolenfigur nicht logischer und so auch wirksamer sein: die e r s t e Gestalt, die mit der Achtelpause, vorherrschend zu gebrauchen? Aber solche Fragen gehen mehr den Autor an als das Publikum: sagen wir lieber Plus Ultra! = mehr jenseits — ein vieldeutig Wort, ganz wie gemacht für den eingefleischten Kritiker. — II, 1 eine niedliche Nippsache für Langfinger, lässt sich e i n m e l hören, dann verfliegts. — II, 2, ein prätentiöses Thema von keckem Rhythmus mit gegensätzlich neckischen und ernsten Zwischensätzen, aus den zwei Hauptstücken

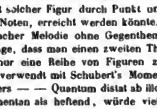


zusammen gewebt, etwas chopinisch in den Clavierreflecten. — III, 1 heiter, aufgeweckt, durchaus tanzartig instrumental, mehr als nöthig excentrisch moduliert, doch ansprechend, ohne Qualgestalten: zumal im weit ausgeführten zweiten und dritten Theile zeigt sich Erfindung, während die rhythmische Melodik freilich etwas engherziger sich im Kreise umdreht. — III, 2 schwermüthig, vocal-melodisch, jedoch fest überwältigt vom schweren Ballast der Accorde; verdienstlich ist seine Kürze: — was hätte dagegen Herr X. aus dem sanglichen Thema gemacht — gesetzt er hätte zuvor ein ähnliches erfunden!

Heinrich v. **Herzogenberg** Op. 9 fantastische Tänze (6) sind nicht eben romantisch fantastisch, aber ansprechend und frisch erregend durch vernünftige, oft zweistimmige Stimmführung. Nr. I auch mehrmal durch canonische Imitationen gewürzt oder durch chromatische Kunststücke gepfeffert, aber nirgend unverständlich oder verrückt — höchstens möchte man an dem Quartsextschlusse Anstoss nehmen, doch wirde durch Pedalität (hier ausnahmsweise n i c h t bezeichnet) genügend gedeckt. — Nr. II finden wir etwas coquett; obgleich non dies Wort seit George Sands coquetten Rosensträuchern und Weinranken auch durch deutsche Scribler in Salongebrauch importirt ist — wir verabscheuen es nach wie vor, und verstehens im etlen Sinne, wofür kein deutsches Wort vorhanden. — Nr. III erfrischt hiernach in kräftiger Heiterkeit, fast humoristisch — aber — verschwenden wir nicht hohe Worte. Unangenehm berührt — mehr das Auge als den Sinn — die seit Chopin's Erfindung leider sogar in die Händel-Ausgabe eingeflossene Schreibung:



z. B. S. 6, 7, 12, 13 u. e. w., womit der Sache wenig geholfen wird, da die Töne dieselben bleiben, und nur unser modern unentbehrliches Drahtgitter des Rhythmus gelockert wird, wodurch gewisse unverantwortliche Spielleute nur wackliger im Takte werden als sie ohnehin schon sind, während die Absicht solcher Figur durch Punkt und Bogen, o h n e entrechat der Noten, erreicht werden könnte. — Nr. IV potonasenhaft, einfacher Melodie ohne Gegenthema, hat solche melodische Anlage, dass man einen zweiten Theil dazu vermisst. — Nr. V ist nur eine Reihe von Figuren zum Räthselrathen, entfernt einnverwandt mit Schubert's Momens musicals — aber freilich anders — — Quantum distat ab illo! — Nr. VI ebenfalls mehr momentan als haftend, würde vielleicht bequemer in Ges als Fis-dur zu lesen sein. — Nr. VII nimmt grösseren Anlauf, ist mit mehr Concessionen an tiefgefühltes Bedürfniss der letztzeit durchflochten als der wohlangelegten Natur des Autors gut ist. Was soll denn dies coquette Hin- und Herzerren, um den Gedanken zu verhüllen



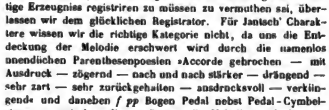
immer mit querköpfigen Harmonien? — Ruckedigueck . . . ! — Solche prolepticsch-epileptische Rückungen, die aus missverstandener Nachahmung gewisser beethovischer Wagnisse hervorgegangen, nehmen sich eben bei kleiner melodischer Ausdehnung und überhaupt bei Miniaturgebilden sehr linkisch aus, während sie in grossleibigen Gebilden eins aus dem andern erklärt, im rhythmischen Zusammenschlage starker Gegenthemen vernünftig anmuthen können. Eben weiss Zeitkrankheit ist, muse mons rügen — mögen auch frische Nesseln am besten brennen, wir sind nicht lange vor ein paar Nesseln und Wespen. — Uebrigens bemerken wir noch zu Ehren des Verfassers, dass dieses letzte das ausgeführteste, d. h. längste unter den sieben ist: eben darum aber müsste der Inhalt grösser sein als jene Grundfigur nebst ein paar harmlosen, obwohl synkoptisch verbrämten Seitensätzen.

(6) Fantastische Tänze für das Pianoforte, componirt von Heinrich von Herzogenberg. Op. 9. Wien bei J. P. Gotthard. (65.) Fol. 47 S. 22½ Ngr.

Digitized by Google

J. J. **Hössly** (7) bietet ein Sträusschen, »gebunden aus Veilchen, Röschen und Vergissmeinnicht« — hätten wir die drei Blümeli in natura, so brauchte solcher Illustration nicht sie würzig zu finden. — Wozu hätte je ein Poet Natur gesungen, wo er nicht mehr bringen wollte als Natur? — Das hier ist nicht genial, höchstens coquett: affectirte Simplicität, die wenig d. h. nichts sagt.

Edvard **Jantsch** Op. 4 (8) bringt Albumblätter, genannt vier Charakterstücke — was das Wort heissen soll, wissen wir nicht anders zu verstehen als aus der Malerschule, wo Charakterkopf gegenüber steht dem Studienkopf, oder der normal anatomischen Vorübung, oder auch dem Portrait. Berühmt sind die hienach benamseten musikalischen Charakterköpfe von Riehl — wonoben es denn erlaubt ist, auch die Eindringlinge zu nennen: Charakterzöpfe, Charakterströpfe und so fort in infinitum, wenns einmal auf kleines feines Bewort ankommt. Zu welchem der Drei — Kopf Zopf oder Tropf — das jedesmalige hochgeehrte respective vorliegende der Kritik dringend bedürftige Erzeugniss registriren zu müssen zu vermuthen sei, überlassen wir dem glücklichen Registrator. Für Jantsch' Charaktere wissen wir die richtige Kategorie nicht, da uns die Entdeckung der Melodie erschwert wird durch die namenlos unendlichen Parenthesenpoesien »Accorde gebrochen — mit Ausdruck — zögernd — nach und nach stärker — drängend — sehr zart — sehr zurückgehalten — ausdrucksvoll — verklingend« und daneben *f pp* Bogen Pedal nebst Pedal-Cymbelstern — zwischen diesem Duster die Melodie entdecken ist schwer, aber erleichtert durch die Beischrift »Melodie mit Ausdruck zu spielen« — es ist nämlich stets die Oberstimme gemeint. Die endlich aufgefundene Melodie sagt übrigens nichts weiter als schmachtende Empfindungen eines Backfisches. Zu notiren wäre sonst nichts, nur allenfalls der bedeutsame Anfang Nr. IV:



welcher S. 44, 4—a) 4mal aufgespielt und später b) von ebenhürtigen Gebilden nachgeahmt wird.

Franz X. **Jelinek** (9) malt ein Tongemälde im Alpenthale, anfangs mit erträglichen Anklängen an Schalmeye Jodler Alphorn, um alsbald abzufallen in die höchst widrige abgebrauchte italianissima Melodie:

über deren Sippschaft R. Wagner vordem in sittlichem Heldenzorn gerieth — um letztlich das Siegeslied des Heiden im Meistersinger auf gleicher Bahn einzufädeln! — Hilf Gott! wenn das am grünen Holz geschieht! —

(Fortsetzung folgt.)

(7) »Ein Sträusschen« gebunden aus den Veilchen, Röschen und Vergiss mein nicht (Drei Kleinigkeiten) für das Pianoforte componirt von J. J. Hössly. O. U. C. Heft 46. (Siehe Nr. 2.) (35.) Fol. 5 S. 80 kr.

(8) Album-Blätter. Vier Claviersticke componirt von Eduard Jantsch. 4tes Werk. Wien, Carl Haslinger. (14386.) Fol. 45 S. 28 Ngr.

(9) Abend-Scene im Alpenthal. Tongemälde für das Pianoforte componirt von Franz X. Jelinek. O. U. C. Heft 42. (Siehe Nr. 2.) (68.) Fol. 7 S. 1 fl.

Rückschau.

Uebersicht der im Jahre 1870 in Frankreich erschienenen Musikalien, musikalischen Schriften und neugegründeten musikalischen Zeitungen.

II.

Musikalische Schriften.

(Fortsetzung.)

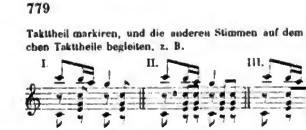
44) Manuel de Chant et de Composition musicale par M. l'Abbé *J. M. Tissot*, vicaire à St. Julien (Haut-Savoie). In 8°, VIII, 484 S. Paris & Lyon, lib. Girard. (Januar.)

Dieses Handbuch für Gesang und Composition ist »der unbefleckten Jungfrau Maria« mit der Bitte gewidmet, »sie möge doch der Unzulänglichkeit der darin enthaltenen Lehren mit den Strahlen Ihres Lichtes zu Hülfe kommen«. Und wir müssen gestehen, dass, je weiter wir mit dem Durchlesen des Werkes kamen, uns diese Bitte um so gerechtfertigter schien. Die Vorrede verspricht viel. — Der Verfasser bedauert vor Allem den Mangel eines Buches, das auch seinem unculitvirten Geiste die Compositionslehre, und zwar von den Anfangsgründen bis zum drei- und vierfachen Contrapunkte begreiflich macht (eine Art Nürnberger Trichter) und meint dann, ein solches Werk sei nicht nur möglich, sondern auch sehr nothwendig, »denn,« sagt er, »man findet sehr selten einen Musiker, dessen theoretischen Kenntnisse bis zur Transposition gehen! Derjenige, der die Accorde kennt, kann sich als ein vollendeter Künstler geben! Ein tiefer und gescheidter Harmoniker ist ein Phönix, dem man sehr selten, ja nicht einmal in einer grossen Stadt begegnet.« Der Verfasser kennt sein Vaterland! »Die Unzulänglichkeit der bisherigen Methoden trägt allein Schuld an dieser grossen Unwissenheit.« — »Es giebt wohl einige sehr gute Werke, aber die vielen und langen Beispiele machen deren Anschaffung, wie deren Studium äusserst schwierig.« — Der Verfasser scheint ein sehr grosser Feind von Beispielen zu sein, denn dieselbe Ansicht ist im Laufe des Buches mehrmals wiederholt. — »Einen Rahmen festzustellen, der nur dasjenige enthält, was absolut nothwendig ist, ist sehr schwer. — Leider wird auch diese Arbeit noch nicht das wahre Vorbild davon darbieten, sie lässt aber dasselbe wenigstens ahnen. (!!) Beispiele und Uebungen hätten das Buch zu stark gemacht, wer welche wünscht, kann sich mit Solfeggien oder anderen Werken aushelfen!

Das ganze Werk ist ein mit gänzlicher Unkenntniss des Stoffes gemachter Auszug aus Fétis' und Reicha's Compositionslehren, da, wo der Verfasser seine eigenen Ansichten zur Geltung bringen will, liest man das wundertichste Zeug. Wir können nicht unterlassen, einige Citationen davon zu bringen. So sagt er z. B. im Artikel »Die Schlüssel«: »Heut zu Tage werden nur noch zwei Schlüssel gebraucht, der G- und der F-Schlüssel und letzterer zwar nur noch in 3—4stimmigen Compositionen und in der zweiten Partie der Orgel- und Pianostücke! Oder über Gesangsverzierungen (Broderies): »Es ist den Sängern nicht verboten, Verzierungen anzubringen, wo sie der Componist nicht angegeben hat, nur muss es mit Mässigkeit geschehen. Viele Meister bereiten ihre Compositionen mit Absicht dazu vor, indem sie denselben die grösste Einfachheit geben.« (!) — Interessant ist das Capitel »Begleitung einer Melodie«: »Wenn eine Melodie schon an und für sich einnehmend ist, so muss man ihr, wenn man sie harmonisiren will, nur eine sehr einfache Begleitung unterlegen, damit die Zuhörer nicht dadurch zerstreut werden. Bei Instrumentalcompositionen lässt man den Bass den starken

Digitized by Google

Taktheil markiren, und die anderen Stimmen auf dem schwachen Taktheile begleiten, z. B.



Und dabei bleibts! — Doch genug dieser lehrreichen Auszüge. Die Modulationslehre wird auf vier Seiten, die Melodik auf sechs, die Formenlehre auf vier (die zwei- und dreitheilige Liedform, die erste Rondoform, die Introduction und das Präludium), die Lehre vom einfachen und doppelten Contrapunkte auf vierzehn und die Fugenlehre mit Inbegriff einer drei Seiten langen zweistimmigen Fuge von Cherubini auf acht Seiten abgewickelt! — Ob ein nur wenig cultivirter Geist es damit bis zum Transponiren bringt, ist sehr zu bezweifeln. — Wir würden uns mit der Titelangabe dieser Machwerkes begnügt haben, wenn dasselbe nicht, aus hier nicht anzuführenden Gründen schon ziemliche Verbreitung gefunden hätte.

45] Le Plain-Chant rendu facile. Méthode élémentaire pour former la voix des enfants spécialement appliqués au chant romain, par frère *Achille* (de la miséricorde). In 4°. 70 p. Saint-Maixent imp. Reversé, chez l'auteur. (Juni.)

(Fortsetzung folgt.)

Berichte, Nachrichten und Bemerkungen.

* **Berlin.** (Symphonie-Kapelle.) Die zweite Soiree der Berliner Symphonie-Kapelle unter Ludw. Deppe's Leitung im Saale der Singakademie fand Sonnabend den 18. Novbr. statt, und zwar diesmal unter gütiger Mitwirkung des Herrn (Claviers)spielers Ignaz Brüll aus Wien, sowie geschätzter [weiblicher] Mitglieder des Stern'schen Gesangvereins. Die erste Nummer des Programms war eine muntere und frisch angelegte Ouverture in Es-dur zu Körner's »Zriny« von *Deppe*, in der wir namentlich die angenehm fliessende und natürliche Führung der Stimmen, auch eine vernünftige Behandlung der Blaseinstrumente zu loben haben. Den Schluss machte *Beethoven's* grossartige Leonoren-Ouverture (Nr. 3), die ihre grossen Schwierigkeiten hat, aber mit löblicher Precision und Sicherheit vorgetragen wurde. Zwischen diesen beiden, wenn auch ihrer Bedeutung und Tiefe nach verschiedenen, doch echt musikalischen Werken wurde uns eine Anzahl von Stücken zu Gehör gebracht, die zum Theil selten, zum Theil zum ersten Male in Berlin zur Aufführung kamen, die aber wenig andere Vorzüge als ihre Neuheit, resp. Seltenheit aufzuweisen hatten. Zunächst folgende Gesänge für Frauenchor und Orchester: 1. ein »Ave Maria« von *Brahms* (Op. 12, 2) ein Schlaflied der Zwerge aus »Schneewittchen« von *Reinecke* (Op. 35, 3) zwei Chorlieder (Trost und Libellen) von *Wüllner* (Op. 16, von denen sich das erste Wüllner'sche (Trost, »Es ist kein Weh auf Erden«), was Form und Stimmführung anbetrifft, am vortheilhaftesten auszeichnen; im übrigen theilen aber alle vier Sätze den gemeinsamen Fehler, dass sie klingen, als wenn sie für gemischten Chor gedacht waren und die tiefen Stimmen (Tenor und Bass) in Ermanglung derselben auf Instrumenten gespielt würden, d. h. die Singstimmen bilden keinen reinen selbstständigen Satz für sich. Das *Brahms*'sche Stück verräth ausserdem wenig Erfindung und bietet den Stimmen unnützerweise Schwierigkeiten in unausgaben Intervallenschritten etc. Nicht zu verkennen war aber, dass trotz aller solcher Unbequemlichkeiten die Sangerinnen einen lobenswerthen Eifer an den Tag legten und mit allen Kräften benuht waren, die Mängel in der letztgenannten und in den anderen Compositionen durch einen guten Vortrag zu verdecken. — In Herrn Ignaz Brüll hatten wir Gelegenheit einen fertigen Clavierspieler kennen zu lernen, der uns *Rob. Schumann's* A moll-Concert und Op. 13 desselben Componisten (Etudes en forme de Variations) auswendig vortrug. Beide Werke wurden von einem Theile der Concertbesucher mit lebhaftem Beifalle aufgenommen. Bei gesunden Ohren wäre es unmöglich, an einer so wüsten Modulation Gefallen zu finden, namentlich ist aber Op. 13 ein ganz unerträgliches, langes und langweiliges Werk. Aber auch abgesehen hiervon sollte man »Etuden« nicht in öffentlichen Concerten spielen.

* **Bremen.** Der Cyklus der Privatconcerte begann am 9. Nov. unter den günstigen Auspicien, welche eine zahlreiche Zuhörerschaft, ein treffliches Orchester von nahezu 80 Mitwirkenden und zwei so ausgezeichnete Gaste wie Frau Schumann und Frau Joachim gewähren. Frau Schumann spielte das A moll-Concert von *Robert Schumann* mit dem ihr eigenen Zauber und in hochster künstvollendung, ausserdem das B moll-Scherzo von *Chopin*. Frau Joachim brachte ausser ihren classischen Liedervorträgen und der herrlichen, so selten gehörten Concertarie von *Mozart* mit obligatem Claviere (Frau Schumann), »Ch'io mi scordi di te« als Novität die Rhapsodie von *Johannes Brahms*. Das Werk, welches unter Mitwirkung eines vortrefflichen Männerchores eine ebenso schwungvolle als feinsinnige Wiedergabe fand, machte einen ersichtlich tiefen Eindruck auf das Publikum, wenn auch, wie wir hören, mit der ersten Halfte sich Mancher nicht recht befreunden mochte, so war die Ueberleitung zu dem Adagio in C-dur, der Eintritt des Chores selbst, die eben so einfache als in die Tiefe des Herzens dringende Cantilene mit der geistvollen Weiterentwicklung und dem poetischen Eingreifen des Chores von unwiderstehlicher Wirkung. Freilich hatte das Solo eine Vertretung von hochsten Weihe und Schonheit, die Rhapsodie wird überall gefallen und dem Verstandnisse naheireten, wo ihr eine so hingebende und talentvolle Behandlung zu Theil wird, wie hier in Bremen; zu ihrer vollen Wirkung scheint nur ein guter, kein grosser Chor erforderlich. Vom Orchester hörten wir *Beethoven's* F dur-Symphonie und die Ouverturen zu »Ledoiska« und »Oberon« in tadelloser Vollendung. — Im zweiten Concerte erfreute Concertmeister Lauterbach durch das *Beethoven*'sche Violin-, sowie das Andante und Rondo des *Kreutzer*'schen Concertes in D, die er mit vielem Beifalle vortrug. Frau Soltau aus Cassel sang die Adelaide aus der »Schöpfung«, die grosse Arie der Agathe aus dem »Freischützen« und Lieder von *Soltau*, *Schumann* und *Mendelssohn*. Die Orchestervorträge waren *Mozart's* Es dur-Symphonie (Nr. 3), die Ouverturen »Meeresstille und glückliche Fahrt« von *Mendelssohn* und Es dur'sche zu »Manfred« von *Reinecke*. — Die Singakademie eröffnete ihre Wirksamkeit durch eine Aufführung des »Israel in Egypten«, eine Aufführung, die wohl zu den allerbesten gehört, deren wir uns erinnern. Ein prachtvoller Chor aus nahezu 200 Stimmen, welcher nach fast dreimonatlichen sifrigsten Studien der Aufgabe vollkommen Herr war und mit der grossten Begeisterung das Werk auffasste, die glanzende Leistung seitens des Orchesters (wir hören, es war eine nach der Originalpartitur revidirte Instrumentation der Lindpaintner'schen Bearbeitung, die bis zur Herstellung einer Orgel im Saalbau wohl bleiben muss), auf das Trefflichste einstudirte Soli — das Alles vereinigte sich zu einer grossartigen Wirkung. Der Genuss dieses grossartigen Oratorium's war vor Allem eine Frucht der ebenso rastlosen als umsichtigen Thatigkeit des Musikdirectors C. Reinthaler, der zu strengster Energie die Gabe hat, als Dirigent einen wahrhaft belebenden und mitfortreissenden Einfluss auf den Chor auszuüben, eine Gabe, der wir seit Jahren eine glanzende Reihe trefflicher, fast tadelloser Choraufführungen danken. Die Soli wurden namentlich von den Mitgliedern der hiesigen Oper vorgetragen, von den Damen Frau Schelper, Frl. Muzeli und Frl. Keller (vortreffliche Altistin) und den Herren Geist, Schelper und Ganzemüller. — In der Oper steht die Aufführung der »Meistersinger« im Vordergrunde, die fortwährend vollen Haus macht.

* **Cassel.** Am Freitag den 24. Nov. veranstaltete Herr Concertmeister C. Wipplinger die erste Soirée für Kammermusik. Das Programm bot Quartett in B-dur (Op. 76) von *J. Haydn*, Quartett (Op. 41) von *Rob. Schumann*, Sextett für 2 Violinen, 2 Violen und 2 Violoncell von *Louis Spohr* (Op. 140 in C-dur). Es werden sechs Soireen diesen Winter uber stattfinden.

* **Hamburg.** Am Freitag den 24. Nov. wurde auf dem hiesigen Stadtheater zum ersten Male die romantische Oper von *Ludwig Scherff* »Die Rose von Bacharach« (in drei Acten) aufgeführt.

* **Kopenhagen.** »Der Verein der gesammten Musiker«, dessen Orchester augeblich 120 Personen zählt, die von Paulli, Kapellmeister am königlichen Theater, geleitet werden, ladet wieder dieses Jahr das Publikum zur Theilnahme an — 2, sage und schreibe zwei Concerten ein. So sehr regiert die Mode unsere Concertverhältnisse, dass während eder Musikvereins nicht Raum für seine zahlreichen Besucher finden kann, erstegenannter Verein, der uber so bedeutende Kräfte disponirt, und dessen Programme viel mannigfaltiger sind wie die des Musikvereins, seine sehr lobenswerthen Leistungen auf obenerwähnte Zahl beschränken muss. In einem der Concerte wird ein Schuler Grützmacher's, Rendix, mit dem transponirten Concertstücke *Molique's* sowohl sich wie das Stück beim Publikum einführen. — Auch die Mitglieder der königlichen Kapelle werden

Digitized by Google

im Laufe des Winters vier Concerte geben; es werden jedoch dieselben nur Kammermusik enthalten und zwar von den nicht ganz unbekannten Meistern: *Spohr*, *Schubert*, *Beethoven*, *Mozart*. Die Herren kgelliisten haben es der Direction des Musikvereins abgelernt, wie man so immer beim Alten bleiben muss. Die Deutschthümelei nimmt überhaupt hier so sehr überhand, dass wir in Beziehung auf Musik noch mehr deutsch sind, wie die Deutschen selbst; dann diese verehren doch auch die anerkannten Meister anderer Nationen, davon ist man aber, seitdem N. W. Gade den Musikverein leitet, ganz abgekommen. Genannter Verein hat übrigens schon seine Concertreihe dieser Saison eröffnet. Die best ausgeführte Nummer des ersten Abends war das A moll-Concert von *Schumann*, dessen Pianostimme von Frau. Erike Lie sehr schön gespielt wurde. Dieselbe Dame ist bereits nach Deutschland abgereist. — Unsere Tagesblätter enthalten nur selten, die gewöhnlich in Wien üblichen ausgenommen, musikalische Artikel, um so mehr hat es überrascht, als die officielle »Berlingske Tidende« vor einigen Tagen in ihrem Feuilleton einen langen Aufsatz von Ant. Rée brachte. Der Aufsatz führt den Titel: »Musikhistorische Momente« und ist noch jetzt als Broschüre erschienen. — Die Musikalienhandlung von C. C. Lose, die älteste hier im Lande, ist vor Kurzem vom früheren Besitzer verkauft worden. In Christiania gedenkt man ein Musikconservatorium zu errichten.

* **Leipzig.** Am Freitag den 24. November führte der Riedel'sche Gesangverein die »Johannes-Passion« von *J. S. Bach* auf. — Das Programm des dritten Concertes des Musik-Vereins »Euterpe« am 28. Nov. brachte eine Novität, Ouverture von *G. H. Witte* (Manuscript), und zum Schlusse den Huldigungsmarsch von *R. Wagner*; den mittleren Theil bildete die Symphonie Nr. 3 (C-dur) von *Rob. Schumann*. Frau Louise Reinhold vom hiesigen Stadttheater trug eine Arie von *Mozart* (aus »Figaro's Hochzeit«) und einige Lieder vor. — Die Büchner'sche Kapelle, welche in diesem Winter wieder sechs Symphonie-Concerte veranstaltet, hielt das zweiten am 21. Nov. ab. Die Symphonie in G-dur (Nr. 13, Ausgabe von Breitkopf & Hertel), die Fest-Ouverture Op. 124 von *Beethoven* und Symphonie Es-dur von *Jul. Rietz* aus, ausserdem kam das Quintett für Clarinette, zwei Violinen, Viola und Violoncello von *W. A. Mozart* zu Gehör, vorgetragen von fünf Mitgliedern der Kapelle. — Die 58. Aufführung des Dilettanten-Orchester-Vereins am 29. Nov. bot: Concert-Ouverture »Die Fingalshöhle« von *Mendelssohn-Bartholdy*, Arie für Alt aus der Oper »Mitranes« von *Francesco Hoss*, Nachtgesang für Streichorchester von *Jean Vogt*, Lieder von *Rubinstein* und *Rob. Franz*, und Symphonie (B-dur) von *Gade*.

* **London.** Zur Feier des Todestages Mendelssohn's war das letztverflossene Sonnabend-Concert im Krystallpalaste in Sydenham ausschliesslich den Werken des verstorbenen Componisten gewidmet. Das Programm umfasste unter Anderem zwei nur im Manuscript vorhandene und noch nicht an die Oeffentlichkeit vorgetragene Compositionen, nämlich Introduction und Allegro aus der neunten Symphonie in D für volles Orchester (1832), und Adagio aus der zehnten Symphonie in C-moll für Saiten-Instrumente (1839). Diese Jugendwerke Mendelssohn's fanden vielen Beifall.

* **Strassburg i. E.,** 29. Nov. Ohne jegliche Aussicht auf einen musikalischen Genuss während des Winters begonnen wir die Saison. Von dem einst so blühenden Theater stehen nur noch die von Kugeln durchlöcherten Umfassungsmauern; das Innere des Kunsttempels ist Schutt und Asche. Das ehemals berühmte Theater-Orchester hat sich zu einer Leistung noch nicht wieder zusammenfinden können. Unsere einzige Hoffnung bleibt das Conservatorium, dessen Professoren als Société de musique de chambre im Laufe des Winters acht Kammermusik-Soiréen geben werden. Eine Abend-Unterhaltung zum Besten der Armen, bei welcher sich diese Herren bei dem zahlreich erschienenen Publikum (beider Nationen) einführten, und die erste Soirée haben bereits stattgefunden. Das Programm bestand aus meist deutschen Compositionen, welche stummlich in würdiger Weise zur Ausführung gebracht wurden. Wir heben besonders hervor: Quartett in G-dur (Op. 18) von *Haydn*, Andante mit Variationen und Polacca aus der Serenade von *Beethoven*, Quartett in H-moll von *Spohr*, neuntes Quartett (C-dur) von *Beethoven*, sowie das *Weber*'sche Concertstück für Clavier mit Orchesterbegleitung. Wir hörten in dem Solo-Quartette die Herren Mordello, Schneiderle, Meyrhofer und Schidenheim als vier höchst schätzbare Künstler kennen. Ihr Musiziren überraschte besonders durch die leichte Eleganz, mit welcher er die Schwierigkeiten des Spohr'schen Quartetts überwand. Wie wir hören, beabsichtigt derselbe in der nächsten Soirée des Beethoven'sche Violinconcert mit den von Joachim eigenhändig ihm geschriebenen Cadenzen vorzutragen.

* **Wien,** 17. Nov. *F. P.* Mit glanzenderem Erfolge als die Gesellschaft der Musikfreunde begannen am vergangenen Sonntage (den 13. Nov.) die Philharmonischen ihren diesjährigen Concertcyklus. Ihnen wie à vis giebt es im Publikum nur eine Stimme: die Stimme der wärmsten Sympathie; der Musikkörper selbst wie das Haupt desselben, Herr Kapellmeister Dessoff, findet einhellige Anerkennung. Und mit Recht. Denn die philharmonischen Concerte bilden den Hohepunkt der gesammten musikalischen Leistungen Wiens, und das heisst, des ganzen österreichischen Kaiserstaates. — Das Programm des ersten Concertes enthielt ausser drei bekannten und berühmten Werken: die Ouverture zu »Anakreon« von *Cherubini*, *Mendelssohn*'s Violinconcert und *Beethoven*'s A dur-Symphonie, auch eine merkwürdige Novität von — *Rich. Wagner*. Diese Novität — der vor vier Jahren dem Könige von Bayern gewidmete Huldigungsmarsch — bewies neuerdings, wie sehr gerade die Wiener Bevölkerung heruntergekommen ist, der Wagner'schen Muse Bewunderung zu zollen. Das Stück wurde mit donnernden Applaus begrüsst und so energisch da capo verlangt, dass Herr Dessoff wohl oder übel in die Wiederholung des riesig anstrengenden Marsches willigen musste. *) Als eine gegen früher auffallende Theisache will ich hier bemerken, dass diesmal keine Spur von Opposition sich regte; die zweifellos noch immer sehr zahlreichen Gegner der neuen Richtung verhielten sich theils passiv, theils auch waren sie durch den colossalen Effect, den das Werk hervorbrachte, zum Beifall hingerissen. Und in der That, es ist schwer sich diesen Effecte zu entziehen, gegen ihn unempfindlich zu bleiben; die Farbenpracht des instrumental-Colorits ist so bestechend, dass man selbst geblendet wird. Und in dieser Wirkung liegt zugleich das Urtheil über des Werk ausgesprochen: die sinnliche Einwirkung ist überwiegend, die Gehörsnerven werden auf's Höchste afficirt, die eigentliche künstlerische Idee, der musikalische Kern geht zu den einzelnen aufgewendeten Ausdrucksmitteln in keinem harmonischen Verhältnisse. Glasende Farbengebung bei willkürlicher unfester Zeichnung, das sind die hervorstechenden Eigenschaften, die diesen Mensch, sowie überhaupt Wagner's Kunstschaffen charakterisiren. Wollen man so die meist inconsequenten Schöpfungen dieses in seiner Weise so gewaltigen Künstlers das aus unseren classischen Vorbildern abstrahirten Massstab zur Beurtheilung anlegen darf; was ich meinerseits auch in Frage stelle möchte. — Bei der zweiten Nummer des Programms, *Mendelssohn*'s Violinconcert hatten wir wieder einmal Gelegenheit, den noch vom vorigen Jahre in bester Erinnerung stehenden trefflichen Geiger, Herrn Concertmeister Rob. Heckmann aus Leipzig, zu hören. Er löste seine Aufgabe in wahrhaft erfreulicher Weise und fand besonders nach dem höchst edel aufgefassten Mittelsatze warme Anerkennung. Die von diesem Künstler im Bunde mit dem ausgezeichneten Pianisten Ant. Door und dem Stuttgarter Cellisten Krumbholz demnächst zu gewärtigenden Trio-Soiréen — ein für Wien ganz neues Unternehmen — werden auch bald wieder veranlassen, über ihn zu berichten. Für diesmal will ich nur noch melden, dass am 15. d. der Pianist Josef Wieniawski, der jüngere Bruder des berühmten Geigers, hier ein stark besuchtes Concert gegeben hat. Derselbe erwies sich als einen der begabtesten Vertreter auf dem Gebiete der höheren Salonmusik; dass er auch *Beethoven*'s »Appassionata« im Programm gesetzt hatte, verrieth mehr Pretat als Selbstkritik; er war dieser Aufgabe nur nach der technischen Seite hin vollkommen gewachsen.

* **Wien.** Im Theater an der Wien kam am 14. Nov. endlich die seit längerer Zeit in Aussicht gestellte romantische Oper von *F. Flotow* »Sein Schatten« [Ombre] zur Aufführung und hatte den günstigsten Erfolg. Der Componist wurde nach jedem Actschlusse stürmisch mehreremale gerufen. Das Sujet ist sehr einfach, es beruht darauf, dass ein junges transsylvanisches Mädchen, Jeanne, sich in einen Officier, Fabrice, verliebt, ihn todt glaubt und ihn in einer anderen Erscheinung wieder trifft. Die Musik ist ganz im Stile des leichten französischen Genres gehalten, graziös, melodiös und macht einen gefälligen Eindruck. Einzelne Nummern fanden durchgreifenden Beifall, besonders das Eingangsduett, dann ein Quartett am Schlusse des ersten Actes und ein Duett im zweiten Acte. Die Aufführung war eine vortreffliche. Frau. Gestinger als junge elfersuchtige Wittwe, Frl. Olma als Jeanne, Herr Swoboda als Fabrice und Herr Borkowski als Dr. Minoret überboten sich an Eifer, die Vorzüge der anmuthigen Oper zur Geltung zu bringen. (Fr.)

*) Nach anderen Berichten Wiener Blätter hatte das Publikum deshalb die Wiedergabe verlangt, weil es glaubte, dies sei der »Kaisermarsch«, brachte also die Aufführung dieses Marsches mit der deutschen Sache zusammen, und ein Wiener Referent bemerkt noch naiv: die deutsche Sache sei auch kaum mehr von Wagner zu trennen! Schöne Deutsche in Oesterreich, die so schlechten Begriff von deutschem Wesen haben, dass sie dasselbe mit dem Grundcharakter aller Wagner'schen Werke, der raffinirtesten rohen Sinnlichkeit, identificiren! *D. Red.*

Digitized by Google

ANZEIGER.

[496] Verlag von **F. E. C. Leuckart** in Leipzig.

Soeben erschien:

Mozart's Don Giovanni

Partitur

erstmals nach dem Autograph herausgegeben unter Beifügung einer neuen Textverdeutschung

von

Bernhard Gugler.

Neue **billige Prachtausgabe.** In farbigem Umschlag elegant gebunden Preis nur $8\frac{1}{3}$ Thlr.

Die Allgem. Musikal. Zeitung (1874 Nr. 4) nennt diese Ausgabe seine **masterhafte Ausgabe der „Krone der Opern" und eine der werthvollsten Bereicherungen unserer klassischen Musik-Literatur.**

[497] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Fidelio.

Oper in zwei Acten

von

L. van Beethoven.

Vollständiger Clavierauszug

bearbeitet von

G. D. Otten.

Mit den Ouverturen in E dur und C dur zu vier Händen.

Deutscher und französischer Text.

Pracht-Ausgabe in gross Royal-Format.

In Leinwand mit Lederrücken Pr. 15 Thlr. — In feinstem Leder Pr. 18 Thlr.

Das Werk enthält nachstehende Beilagen:

1. **Beethoven's Portrait,** in Kupfer gestochen von *G. Gonsenbach.*
2. **Vier bildliche Darstellungen,** gezeichnet von *M. v. Schwind,* in Kupfer gestochen von *H. Merz* und *G. Gonsenbach,* nämlich:
   Eintritt Fidelio's in den Hof des Gefängnisses.
   Erkennungs-Scene.
   Pistolen-Scene.
   Ketten-Abnahme.
3. **„An Beethoven",** Gedicht von *Paul Heyse.*
4. Ein Blatt der Partitur in Facsimile von *Beethoven's* Handschrift.
5. Das vollständige Buch der Oper, Dialog, Gesänge und Angabe der Scenerie enthaltend. (Deutsch und französisch.)
6. Vorwort mit biographischen Notizen und Angaben über die Entstehung der Oper.

Die Zeichnung der gepressten und reich vergoldeten Einbanddecke ist von **F. A. Baumgarten** in Leipzig.

Ausserordentlich sorgfältiger Stich und Druck von Seiten der **Röder**'schen Officin tragen endlich dazu bei, das Werk in allen Theilen zu einer wirklichen Pracht-Ausgabe zu machen.

[498] Bei *M. Schloss* in **Cöln** erschien:

30 Lieder von Franz Schubert

für Pianoforte übertragen

von **Stephen Heller.**

Neue Ausgabe in einem Bande.

Preis netto 2 Thaler.

[499] Allen Concertinstituten und Gesangvereinen empfehle ich zu **Weihnachts- und Neujahrs-Aufführungen** folgende in meinem Verlage erschienenen Werke:

Christnacht

Cantate

von

Aug. v. Platen

für Solostimmen und Chor

mit Begleitung des Pianoforte

componirt von

Ferd. Hiller.

Op. 79.

Für Orchester instrumentirt

von

Eugen Petzold.

Partitur 2 Thlr. 15 Ngr. Clavier-Auszug 1 Thlr. $12\frac{1}{2}$ Ngr. Orchesterstimmen 2 Thlr. 15 Ngr. Solo-Singstimmen $7\frac{1}{2}$ Ngr. Chorstimmen: Sopran 5 Ngr., Alt I und II à $2\frac{1}{2}$ Ngr., Tenor I u. II, Bass I und II à 5 Ngr.

Weihnachts-Cantate

zur Festfeier

auf Gymnasien, Seminarien, Real- und höheren Bürgerschulen

für

gemischten Chor mit Begleitung des Pianoforte

componirt von

Theodor Rode.

Op. 30.

Clavier-Ausz. u. Stimmen 1 Thlr. $7\frac{1}{2}$ Ngr. Stimmen einzeln à $2\frac{1}{2}$ Ngr.

Neujahrslied

von

Friedrich Rückert

für Chor

mit Begleitung des Orchesters

componirt von

Robert Schumann.

Op. 144.

Nr. 9 der nachgelassenen Werke.

Partitur 1 Thlr. 10 Ngr. Clavierauszug 2 Thlr. 20 Ngr. Orchesterstimmen 3 Thlr. 20 Ngr. (Violine I, II, Bratsche à $7\frac{1}{2}$ Ngr., Violoncello 10 Ngr., Contrabass $7\frac{1}{2}$ Ngr.) Chorstimmen 1 Thlr. 10 Ngr. (Sopran, Alt, Tenor, Bass à 10 Ngr.)

J. Rieter-Biedermann

in Leipzig und Winterthur.

[200] Soeben erschien in meinem Verlage:

Joachim Raff.

Concert für die Violine

mit Begleitung des Orchesters.

Op. 161. Hmoll.

Solostimme Pr. 20 Ngr.

Orchesterstimmen Pr. $2\frac{1}{2}$ Thlr.

Clavierauszug mit Solostimme Pr. 2 Thlr.

Leipzig, 30. November 1874.

C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung.

R. Linnemann.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Expedition: Leipzig, Querstrasse 45. — Redaction: Caristrasse 5.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Sgr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 13. December 1871. **Nr. 50.** VI. Jahrgang.

Inhalt: Ueber ein zwischen Altem und Neuem vermittelndes Tonsystem (Schluss). — Anzeigen und Beurtheilungen (Novissime fürs Clavier [Fortsetzung: Compositionen von Ignaz Leuhert, Herm. Münter, Jean Ruckgaber, Carl Santner, Ludwig Scherff und Richard Wagner]). — Rückschau. Uebersicht der im Jahre 1870 erschienenen Musikalien etc. II. Musikalische Schriften (Fortsetzung). — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Ueber ein zwischen Altem und Neuem vermittelndes Tonsystem.

Von **M. W. Drobisch.**

(Schluss.)

Man kann dieses mittlere Tonsystem noch in Beziehung zu einem anderen Tonsysteme bringen, das in seiner Art der Beachtung gleichfalls werth ist. Die Tabelle in voriger Nummer Sp. 772 u. 773 zeigt nämlich, dass die Töne des mittleren Systemes auch aufgefasst werden können als Abweichungen um Theile des Kommas von den Tönen, welche der Reihe nach die Schwingungsverhältnisse

$$1, \frac{135}{128}, \frac{16}{15}, \frac{9}{8}, \frac{75}{64}, \frac{6}{5}, \frac{5}{4}, \frac{32}{25} \text{ u. s. f.}$$

haben. Dieses System hat, soviel mir bekannt, zuerst Delezenne aufgestellt.*) Die Haupttöne (der C dur-Scala) sind sämmtlich rein. Die Erhöhungen und die Erniedrigungen derselben können aus ihren Schwingungsverhältnissen nach folgender Regel abgeleitet werden. Bezeichnet N das Schwingungsverhältniss irgend eines Tones der C dur-Scala, so erhält man daraus das Schwingungsverhältniss des Tones N-*es*, wenn man dasjenige des Leittones von N-*es* mit dem diatonischen Halbtone $\frac{16}{15}$ multiplicirt; und ebenso erhält man das Schwingungsverhältniss von N-*is*, wenn man dasjenige des Grundtones, von dem N-*is* der Leitton ist, durch $\frac{16}{15}$ dividirt. Hiernach ist z. B. $Ges = F \cdot \frac{16}{15} = \frac{4}{3} \cdot \frac{16}{15} = \frac{64}{45}$; $Gis = A : \frac{16}{15} = \frac{5}{3} \cdot \frac{15}{16} = \frac{25}{16}$. Von anderen Betrachtungen ausgehend, bin ich vor 20 Jahren selbständig auf dasselbe System gekommen. Man kann es als das verhältnissmässig reinste bezeichnen. Denn es giebt 3 Dur- und 2 Molltonarten völlig rein, 5 Dur- und 2 Molltonarten, die nur an einer Stelle von der Reinheit um ein Komma abweichen, u. s. f.**) Man wird kein anderes Tonsystem angeben können, das, wenn jedem der 24 Töne nur ein Werth (nicht ein Doppelwerth) beigelegt wird, hinsichtlich der Reinheit der Tonarten dasselbe oder mehr leistete. — Unser mittleres Tonsystem kann demnach auch als eine Ausgleichung der Tonarten dieses Delezenne'schen Systemes angesehen werden.

Nur einer Forderung v. Tucher's, die jedoch in den oben angeführten Stellen seiner Abhandlung nicht hervortritt, vielmehr mit einer derselben in Widerspruch steht, kann unser Tonsystem nicht Genüge leisten. Es ist dies die Forderung, dass nach einem schon von den Griechen bemerkten Gesetze jede Consonanz aus zwei ungleichen Intervallen zusammengesetzt sei, die Addition von zwei oder mehreren gleichen Intervallen dagegen stets eine Dissonanz gebe. Deshalb sei die pythagorische grosse Terz $\left(\frac{9}{8}\right)^2$ eine Dissonanz, dagegen die reine grosse Terz $\frac{6}{5} = \frac{9}{8} \cdot \frac{10}{9}$ eine Consonanz, und es müsse daher doch zuletzt in dem richtigen Tonsysteme der grosse und kleine Ton (wenn auch vielleicht modificirt?) unterschieden bleiben. — Herr v. Tucher scheint erst später erkannt zu haben, dass diese Forderung mit seiner Hoffnung, dass sich für die grosse Terz ein entsprechendes höheres Maass werde auffinden und seine Gleichstellung bei den Ganztöne auf erster und zweiter Tonstufe werde bewirken lassen, unvereinbar ist. Denn ein Nachtrag in Nr. 28 schliesst mit den Worten: «Kommt das ganze Gesetz zu seiner vollen consequenten Anwendung, dann ist, wie wir nun glauben uns überzeugt zu haben, eine für alle Transpositionen (Tonarten) gleichmässig brauchbare Temperatur unmöglich.» Damit wird denn die Erwartung, dass eine solche Temperatur sich werde finden lassen, aufgegeben. Dagegen findet sich hier die Aeusserung, dass abei vielen Intervallen die Abweichung von der Reinheit mit $\frac{81}{80}$ Ueberschuss oder $\frac{80}{81}$ Mangel zu ertragen sei, nur nicht die um diese Differenz zu grosse pythagorische Terz, weil diese durch Addition von zwei gleichen Tönen zur Dissonanz wird.« Nach dieser Ansicht würde sich denn, wie es scheint, vor allen das System Delezenne's empfehlen.

Dass nun diese zuletzt gewonnene Ueberzeugung Herrn v. Tucher's von der Unvereinbarkeit einer für alle Tonarten gleichen Temperatur mit jenem, Consonanzen und Dissonanzen nach der Art ihrer Zusammensetzung unterscheidenden Gesetz vollkommen richtig ist, lässt sich in der That sehr einfach, wie folgt, darthun. Es hat sich oben ergeben, dass, wenn die grosse Terz erhöht werden, zugleich aber zwischen ihr und der Quinte die Relation

*) Recueil de travaux de la societé des sciences de Lille. 1827. p. 51.

**) Vgl die Sp. 769 angeführte Abhandlung in Poggendorff's Annalen, Bd. 99. S. 365 ff.

Digitized by Google

$T = \frac{4}{3}Q^x$ in Kraft bleiben soll, die Quinte erniedrigt werden muss, und dass, wenn diese $= \frac{2}{3}\left(\frac{81}{80}\right)^{-x}$ gesetzt wird, wo x jeden beliebigen Werth von 0 bis 1 haben kann, die grosse Terz $= \frac{5}{4}\left(\frac{81}{80}\right)^{1-x}$ ist. Dann aber ist die Quarte, als die Ergänzung der Quinte zur Octave, $= \frac{4}{3}\left(\frac{81}{80}\right)^{x}$, ferner der grosse ganze Ton, als die Ergänzung der Quarte zur Quinte, $= \frac{9}{8}\left(\frac{81}{80}\right)^{-2x}$, und endlich der kleine ganze Ton, als die Ergänzung des grossen ganzen Tones zur grossen Terz, $= \frac{10}{9}\left(\frac{81}{80}\right)^{1-x}$. Dies ist aber soviel als $\frac{9}{8} \cdot \frac{80}{81}\left(\frac{81}{80}\right)^{1-2x}$ oder $\frac{9}{8}\left(\frac{81}{80}\right)^{-2x}$; der Unterschied zwischen dem grossen und kleinen ganzen Tone kommt also hier in Wegfall, und die grosse Terz wird gleich $\left[\frac{9}{8}\left(\frac{81}{80}\right)^{-x}\right]^2$, ist also dann aus zwei gleichen ganzen Tönen zusammengesetzt, folglich nach der Unterscheidung jenes Gesetzes keine Consonanz.

Ich muss jedoch bekennen, dass mir dieses Gesetz weder auf inductivem, noch auf deductivem Wege zulänglich begründet werden zu können scheint. Der inductive Beweis desselben lautet wesentlich so: Die Octave besteht aus Quinte und Quarte, die Quinte aus der grossen und kleinen Terz, die Quarte aus dem grossen ganzen Tone und der kleinen Terz oder der grossen Terz und dem halben Tone; also sind Octave, Quinte und Quarte Zusammensetzungen ungleicher Intervalle. Dieselben sind aber auch Consonanzen. Hieraus schliesst man nun: alle Consonanzen sind Zusammensetzungen ungleicher Intervalle. Dieser Schluss ist aber nur bündig, wenn es gewiss ist, dass Octave, Quarte und Quinte alle, dass sie die einzigen Consonanzen sind, die es überhaupt giebt. Aber selbst, wenn dieses feststände, würde daraus noch nicht folgen, dass alle Intervalle, die sich nicht in ungleiche Bestandtheile zerlegen lassen, wie z. B. die pythagorische Terz $\left(\frac{9}{8}\right)^2$, Dissonanzen sein müssen. Denn 1) selbst zugegeben, alle Consonanzen seien Zusammensetzungen ungleicher Intervalle, so folgt daraus weder logisch, dass auch umgekehrt alle Zusammensetzungen ungleicher Intervalle Consonanzen seien, noch ist dieser Satz eine thatsächliche Wahrheit, da ja dann z. B. die pythagorische kleine und grosse Sexte, $\frac{128}{81}$ und $\frac{27}{16}$ so gut wie die Octave, Quinte und Quarte als Consonanzen gelten müssten, was am wenigsten im Sinne der Alten richtig sein würde; und 2) müsste der Satz: alles was nicht Consonanz ist, ist Dissonanz, unanfechtbar sein. Aber auch dieses scheint selbst bei den Alten zweifelhaft. Denn wenn Hr. v. Tucher in Nr. 44 Sp. 466 anführt, dass Ptolemäus den ganzen Ton $\frac{9}{8}$ melodisch (*emmeles*), die pythagorische Terz unmelodisch (*ekmeles*), die Doppelquinte aber misstönig (*asymphonon*) nennt, so weist hier doch wohl nur die letzte Bezeichnung entschieden auf Dissonanz hin, die zweite aber auf einen Klang, der zwischen Consonanz und Dissonanz liegt, also nach dem späteren Ausdrucke auf eine unvollkommene Consonanz. — Zu einem strengen inductiven Beweise des angeblichen Gesetzes wäre der Nachweis erforderlich, dass 1) alle Intervalle, die sich nur in ungleiche, nicht aber in gleiche Bestandtheile zerlegen lassen, thatsächlich Consonanzen, Wohlklänge, und 2) alle nur in gleiche Bestandtheile zerlegbare Intervalle thatsächlich Dissonanzen, Missklänge sind. Keiner von beiden Sätzen kann aber in dieser Allgemeinheit behauptet werden.

Noch weniger will es gelingen, das mehrgedachte Gesetz deductiv oder speculativ in befriedigender Weise zu begründen. Zwar gegen die Nominaldefinition: Consonanz ist die Einheit des Unterschiedenen, lässt sich wohl im Allgemeinen nichts einwenden, obgleich, wenn man daraus folgern wollte, dass die Einheit des Nichtunterschiedenen Dissonanz sei, der Einklang (*Unisonus*) zur Dissonanz gemacht werden würde. Aber, wie jede blosse Nominaldefinition, so giebt auch diese über das Wesen ihres Gegenstandes keinen Aufschluss. Denn sie beantwortet nicht die Frage: in welchem Verhältnisse müssen zwei unterschiedene Töne stehen, wenn sie in einer Einheit sollen verschmelzen können? Im Uebrigen bezieht sich die Definition direct nur auf zwei Töne, nicht aber auf zwei Tonpaare und ihre Intervalle. Die reine Terz *ce*, die wir hören, setzt sich nicht aus den Tonverhältnissen *cd* und *de* zusammen: denn alsdann wäre sie der Zusammenklang von den drei Tönen *c*, *d* und *e*, daher ein Missklang. Wir bedürfen aber auch nicht einmal, um den Wohlklang der Terz *ce* zu empfinden, zur Vermittelung der blossen Vorstellung des Tones *d*. Es ist demnach gleichgiltig, ob die Intervalle *cd* und *de* gleich oder ungleich sind, ob also *d* gerade in der Mitte zwischen *c* und *e* liegt oder nicht. Auch ist die pythagorische Terz nicht darum, weil ihr Intervall sich nur in zwei gleiche Bestandtheile zerlegen lässt, von der reinen Terz verdrängt worden, sondern weil diese einen befriedigenderen Wohlklang hat. Ohne diese Thatsache würde der reinen Terz nicht einmal ihr einfacheres Schwingungsverhältniss den Vorzug vor der pythagorischen verschafft haben. — Zuletzt erinnert das in Rede stehende Gesetz überhaupt an andere Producte der griechischen Speculation, bei denen man zwar beobachtenden und vergleichenden Scharfsinn nicht vermisst, der sich aber doch nicht vorurtheilsfrei den Thatsachen hingiebt, sondern durch die Vorliebe für gewisse hochgehaltene Ideen überwuchert und dadurch um seine reife Frucht gebracht wird. So waren z. B. die griechischen Astronomen von Alexandrien unermüdliche und sorgfältig messende Beobachter der Erscheinungen des Himmels und scharfsinnige Geometer und Rechner; aber sie (wie ihre Nachfolger bis auf Kepler) standen unter dem Banne des griechischen speculativen Geistes, der, weil er in dem gleichförmig gekrümmten Kreise die vollkommenste Figur, und in der gleichförmigen Bewegung die vollkommenste Art der Bewegung sah, nur kreisförmige oder epicyklische gleichförmige Bewegungen der göttlichen Gestirne würdig erachtete. Dadurch aber, und weil die schon von den Pythagoreern Aristarch von Samos und Seleukus aus Seleukea aufgestellte Lehre von der doppelten Bewegung der Erde in jenem Zeitalter sich noch nicht gegen das Zeugniss der Sinne und die philosophisch deducirte Ansicht von der centralen Weltstellung der Erde behaupten konnte, wurden die Forscher um die Entdeckung der wahren Bewegungsgesetze der Himmelskörper gebracht.

Finden nun die hier gegen die Giltigkeit des besprochenen Gesetzes dargelegten Gründe Beistimmung, so ist damit das letzte Bedenken gegen das vorstehende mittlere Tonsystem, das eine für alle Tonarten gleichmässig brauchbare Temperatur erzielt, beseitigt.

Digitized by Google

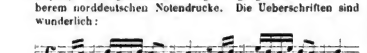
Anzeigen und Beurtheilungen.

Novissima fürs Clavier.

(Fortsetzung.)

Ignaz **Leukert** Op. 5 [10] fonbildert einen Spaziergang am Abend in ähnlich idyllischer Weise wie das vorige, nur ein bischen mehr Tagebuchlicht, worunter die Rococo-Scala chromatica (dergleichen Hummel vorzeiten so geistreich behandelte) noch das geringste Uebel ist; schlimmer ist der Missbrauch des Wortes *Religioso* S. 3. Worte, Worte!

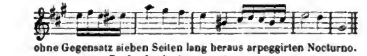
Hermann **Münter** Op. 9 [11] macht bescheidene Ansprüche: Die sechs Tagebuchblätter oder Charakterstücke tragen das Gepräge der Allgemeinheit, und geben gangbare Münze in sauberem norddeutschen Notendrucke. Die Ueberschriften sind wunderlich:



nennt sich: Eifersucht. — Das folgende: Erstes Veilchen — gehören sie nun unter die Charakterköpfe oder -Stücke oder — ? Das letzte Tagebuchblatt, eine Art Polka Masurka, ist signirt Cocolo's Gesang; Sängerin unbekannt; doch nicht Druckfehler statt Cocotte?

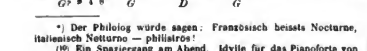
Jean **Ruckgaber** Op. 70, Comme vous êtes! Nocturno*) pour le piano [12] beginnt freundlich, fast interessant mit fragender Wendung, danach ein blitzendes chromatisches Accordgetümmel

mit unterlegter kleinen Terz und Sexten — dergleichen einst Hummel mit unwiderbringlicher Grazie zu verwenden wusste; was Mozart ähnliches gethan in den letzten 18 Takten der Claviersonate 4 m. F-dur $^6/_8$ (Op. 12?), das wunderbare Spiel solcher glitzernden Seifenblasen verständlich kunstgerecht und rhythmisch vollkommen herzustellen — das Alles kam uns in Sinn gelegentlich der schwächeren Nachwüchse, die heut als Novitäten verkauft werden. Ausser jenem fesselnden Anfange ist wenig in dem mühselig aus dem süsslichen Thema



ohne Gegensatz sieben Seiten lang heraus arpeggirten Nocturno.

Desselben **Ruckgaber's** Op. 91, Chanson polonais populaire pour Piano transcrit [?] . . . [13] handelt über das mit feierlicher Introduction eingeläutete Thema (ists wirklich polnisch?)

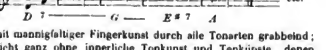


*) Der Philolog würde sagen: Französisch beisst Nocturne, italienisch Notturno — philiströse!

[10] Ein Spaziergang am Abend. Idylle für das Pianoforte von Ignaz Leukert. Op. 5. O. U. C. Heft 11. (Siehe Nr. 2.) (64.) Fol. 9 S. 6 Gr.

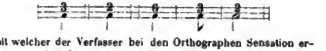
[11] Blätter aus dem Tagebuche. Sechs charakteristische Tonstücke für das Pianoforte componirt von Hermann Münter. Op. 9. Magdeburg, Verlag der Heinrichshofen'schen Musikalien-Handlung. (2301.) Fol. 11 S. Pr. 15 Sgr.

[12] Comme vous êtes! Nocturne pour le Piano par Jean Ruckgaber. Op. 70. O. U. C. Heft 2. (Siehe Nr. 2.) (9.) Fol. 7 S. Pr. ? [13] Chanson polonais populaire pour Piano transcrit par Jean Ruckgaber. Op. 91. O. U. C. Heft 3. Siehe Nr. 2.) (20.) Fol. 10 S. 1 Thlr.



mit mannigfaltiger Fingerkunst durch alle Tonarten grabbelnd; nicht ganz ohne innerliche Tonkunst und Tonkünste, denen wir nur bessere Verwendung wünschen als solches thé dansant-Spielwerk damit grosszufuttern.

Denn sein drittes uns vorgelegtes Stück Op. 87: Le Songe, fantaisie dramatique [14] hat, ungeachtet ebenfalls leichtsinniger Anlage, doch im zweiten Theile einen Ansatz zu Besserem — nicht in der Auswahl seines sonderbaren Potpourris aus Beethoven Gluck Weber und Mozart, dergleichen es famille ohne Anspruch auf Oeffentlichkeit, je zuweilen gelingen mag — vielmehr spricht uns an, die niedliche fast humoristische Verbindung des Jägerchores mit dem Jungfernkranze im Freischützen, wo nur der vierte Takt bei Aenderung der Oberstimme in mit Festhaltung der richtigen Jägermelodie wohlklingender scheinen würde. Wenn aber zu jenem Mixpickle sogar eine ernstgesinnte Es-dur-Fuge des temperirten Claviers mit eingekocht wird, so beweist das zu unserem Leidwesen, dass der Autor seine nicht ganz verächtliche Naturgabe zum Amusement verzettelt; auch die langgedehnten Arpeggien und aller sonstige Virtuosen-Tand zeigen, dass es ihm nicht ernst ist, was zu sagen. Wäre ihm ernst, würde ihm die eigne innere Stimme weiter helfen als irgend eines Schulmeisters Warnung. — Die Neuerung in der Taktvorzeichnung



mit welcher der Verfasser bei den Orthographen Sensation erregen möchte, besagt nicht viel: es giebt wichtigere Dinge, die im Orthographischen der »Neuzeit« zu revidiren wären, aber — Manum de tabula!

Carl **Santner**: Ouverture zur comischen Operette [15] ist unbedeutend, das Beste darin aus dem Abbub der Nachahmer Rossini's nachgeahmt, nur minder graziös, und für den Inhalt doppelt zu lang.

Desselben Waldkapelle [16], ein sentimentales Walzerthema in erhöhter Potenz, lässt sich allenfalls einmal anhören wegen gewisser freilich nur typischer Anklänge ans Waldhorn.

Ludwig **Scherff** Op. 10, Triumphmarsch [17], ist ein Paradestück auf Deutschlands Erhebung, woran sich der obgenannte von Weischen beneidete Geist-Ueberfluss nun schon 12 Monate lang geübt hat — ob eins darunter ist, das nach 12 Jahren noch gehört und geliebt wird, das — ist abzuwarten, sagen die Propheten. Unter den uns bekannten ist dieses hier eins der besseren. In Ouvertürenformat angelegt, mit Abwechselung eines marschartig punktirten und eines mehr sangähnlichen Satzes, zeigt es Einsicht in Instrumentirung und richtiger Vertheilung der Gruppen. Die vocalmässige Cantilene, im Charakter mit Weber's Euryanthe und Jubelouvertüre verwandt, hat das Hauptthema:

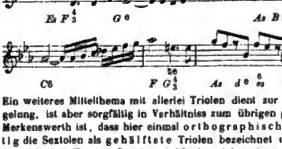
[14] Le Songe, Fantaisie dramatique pour Piano par Jean Ruckgaber. Oeuvre 87. O. U. C. Heft 3. (Siehe Nr. 2.) (45.) Fol. 17 S. 2 Thlr. 20 Sgr.

[15] Ouverture zur komischen Operette: Der Sergeant als Braut, componirt von Carl Santner. [Op. 107.] O. U. C. Heft 3. (Siehe Nr. 2.) (14.) Fol. 9 S.

[16] Die Waldkapelle. Fantasie für Piano-Forte von Carl Santner. [Op. 109.] O. U. C. Heft 6. (Siehe Nr. 2.) (22.) Fol. 5 S. 20 kr.

[17] Triumph-Marsch auf Deutschlands Erhebung, componirt für grosses Orchester von Ludwig Scherff. Op. 10. Hamburg, G. W. Niemeyer. (1932.) Partitur in 8°. 30 S. Pr. 20 Sgr. Stimmen 1 Thlr. Arrangement für das Pianoforte zu 4 Händen vom Componisten. Fol. 9 S. 12½ Sgr.

Digitized by Google



Ein weiteres Mittelthema mit allerlei Triolen dient zur Abwiegelung, ist aber sorgfältig in Verhältniss zum übrigen gestellt. Merkenswerth ist, dass hier einmal orthographisch richtig die Sextolen als gehäuftete Triolen bezeichnet und gebraucht sind (Partitur S. 10 und öfter), nicht wie sonst aus Faulheit geschrieben sist Doppel-Triolen. Vergl. d. Bl. 1871, Sp. 296.

Einschaltend bemerken wir hier, dass auch Richard **Wagner** einen Kaisermarsch[18]) geleistet hat — prophetisch ahnend, noch ehe der Kaiser fertig war. Selbiger ist bei C. F. Peters zu haben in Partitur (1 Thlr.) und vier Clavierauszügen zu zwei Händen doppelt, einmal zu vier, einmal zu acht Händen, so dass wir die neueste Offenbarung des Unvermeidlichen in fünf Gängen durchessen dürfen. Tausig's zweihändiger ist der Bülow'schen Schule würdig, effectvoll, ausdrucksvoll, riesig, colossal, ein monumentales Stück Zeitgeschichte. Was den Inhalt anlangt, so ist es nicht das Schlechteste von Wagner's Werken, schon darum, weil es in bestimmten Rahmen eingefasst, nicht mit der unendlichen Melodie davonläuft; wie denn auch die Tannhäuser-Ouvertüre mehr werth ist als die langweilige Singprobe in der Hauptscene. Auch ist das Stück schon darum concentrirter Wirkung, dass es mehr distonisch einhergeht, als in quirlender chromatischer Wühlerei, und darum, dass ein klarer Gegensatz aufgestellt wird zwischen den Kanonenschlägen des Militärorchesters und den durchklingenden Zeilen der festen Burg. Merkwürdig jedoch, dass das verhasste »Judenthum in der Musik« unseren neutestamentlichen Germanen nirgend losässt: denn die widrige Trioten-Polterei, mit welcher Jacob Meier Beer einen weltberühmten Marsch einleitet und durchweg ausfüttert — es trippelt wie die Juden beim Leichencondoct — die ist nun einmal dem Minne- und Meistersinger eingeimpft und eingefleischt; hier im Kaisermarsch tritts jederzeit ein, wo — das Andere alle wird.

[18]) Kaiser-Marsch für grosses Fest-Orchester von Richard Wagner. Leipzig und Berlin, C. F. Peters, Bureau de Musique. Folio. Partitur (S377.) 20 S. 4 Thlr. Orchesterstimmen 14 Thlr. Klavier-Auszug zu 2 Händen von Carl Tausig. (S378.) 44 S. 40 Sgr. Klavier-Auszug zu 2 Händen (leichter) von Hugo Ulrich. (S380.) 44 S. 10 Sgr. Klavier-Auszug zu 4 Händen von Hugo Ulrich. (S380.) 28 S. 15 Sgr. Klavier-Auszug zu 8 Händen von August Horn. (S380.) 48 S. 4 Thlr.

(Schluss folgt.)

Rückschau.

Uebersicht der im Jahre 1870 in Frankreich erschienenen Musikalien, musikalischen Schriften und neugegründeten musikalischen Zeitungen.

II.

Musikalische Schriften.

(Fortsetzung.)

16) *Albert Grisar.* Etude artistique, par Arthur Pougin. Gr. in 18°. 309 p., facsimile & portrait. Paris imp. Bonaventure; libr. Hachette & Co. 4 Frcs.

Dem Biographen von Bellini, Meyerbeer, Wallace u. s. w., Herrn Arthur Pougin, gehört das Verdienst, die erste wirklich gute Biographie von Albert Grisar gegeben zu haben, und sind sämmtliche früheren, wie die von Fétis und seinen Nachboten F. Clément, Gregoire u. a. w. nicht nur darnach zu berichtigen, sondern ganz umzuändern. Das von Herrn Pougin Gebotene ist beinahe gänzlich aus der Privatcorrespondenz des Herrn A. Grisar, die ihm seine Familie zur Verfügung gestellt hatte, genommen. — Einige Notizen sind von seinen Mitarbeitern und darunter hauptsächlich von Herrn Th. Sauvage. — Ein kurzer Auszug wird willkommen sein.

Albert Grisar, geboren den 26. December 1808 in Anvers, war der älteste Sohn eines der bedeutendsten Kaufleute daselbst. (Sein Vater war aus dem Herzogthum Nassau, seine Mutter aus Rouen.) Von seinem Vater für den Kaufmannsstand bestimmt, kam Albert noch sehr jung als Lehrling in eines der grössten Geschäfte seiner Geburtsstadt. Die trockenen Comptoirarbeiten missfielen jedoch dem jungen Lehrlinge sehr bald, während die Liebe zur Musik, mit der er als Clavierspieler und Sänger in den Salons kleine Erfolge errang, bei ihm zunahm. Um frei zu werden, brachte er es durch einige muthwillige Streiche dazu, dass ihn sein Lehrherr fortjagte. — Auf die ernstlichen Vorstellungen seines Vaters über sein Betragen erklärte er nun, er wolle Musiker werden. Sein Vater, der Alles für seine Kinder that, was in seinen Kräften stand, machte ihm über diese Wahl die gebräuchlichen Bemerkungen, meinte aber doch zuletzt: »Nun, ich erlaube Dir sechs Monate zu Hause zu bleiben und diese Zeit nach Wunsch zu benutzen; hast Du bis dahin das Geringste geleistet, was Ermuthigung verlangt, so bin ich gern bereit Dir die nöthigen Mittel zum Weiterstudium zu geben; findst aber das Gegentheil statt, so kehrst Du ohne weitere Einwendungen wieder in ein Comptoir zurück.« — Albert nahm mit grossem Vergnügen diese Bedingungen an. — J. F. J. Janssens gab ihm damals den ersten Compositionsunterricht. — Noch war die Probezeit nicht zu Ende, als Albert seinem Vater die Erklärung gab: »Er hätte wohl stets noch die Absicht Musiker zu werden, wolle sich aber zuvor ein Vermögen machen (faire fortune).« Auf sein Verlangen wurde er zu einem Geschäftsfreunde seines Vaters nach Liverpool geschickt. Dies war im Jahre 1829. Doch dort sollte er nicht lange bleiben. Als im folgenden Jahre (1830) die Revolution in Paris ausbrach, verliess Albert heimlich Liverpool und begab sich dahin. Ob aus Neugierde oder aus politischen Gründen, ist unbekannt. Nach kurzem Briefwechsel söhnte sich sein Vater wieder mit ihm aus und erlaubte ihm bei Reichs Compositionsunterricht zu nehmen. Doch kaum waren abermals zwei Monate verflossen, als seine Eltern die Nachricht erhielten, dass Albert in Bruxelles unter den Freiwilligen des Vicomte de Pontecoulant diene. Von einem seiner Onkel dort abgeholt, wurde er nach Paris zurückgebracht, und abermals erlaubte ihm sein Vater, dessen Güte unerschöpflich war, bei Reichs seine Compositionsstudien fortzusetzen und stattete ihn mit einer bedeutenden Pension aus. — Im Jahre 1835 wurde er von seinen Brüdern eingeladen, der silbernen Hochzeit seiner Eltern beizuwohnen. Diese anscheinend unbedeutende Angelegenheit wurde für seine Zukunft von grosser Wichtigkeit. Da bei dieser Feier eine kleine musikalische Abendunterhaltung stattfinden sollte, so drückten seine Geschwister den Wunsch aus, Albert möge doch diese Gelegenheit benutzen, um einige seiner Compositionen bekannt zu machen. Aber Albert hatte gar nichts mitgebracht. Auf vielfaches Drängen erinnerte er sich jedoch, dass er vor seiner Abreise nach Liverpool (1829) einer Freundin der Familie eine Romanze gegeben hätte, die nach seiner Meinung nicht schlecht und vielleicht noch zu haben sei. Diese Romanze wurde nach vielem Suchen und zum Glücke des Componisten wieder aufgefunden; denn es war *La Folle*. Noch selten hat eine Romanze so viel Aufsehen gemacht wie diese. Von Nourrit und Madame Malibran in ihren Concerten gesungen, wurde der Name Grisar in kurzer Zeit in

Digitized by Google

Belgien und Frankreich bekannt. Dies wusste der junge Componist zu benutzen und gab am 4. März 1833 in Brüssel seine erste komische Oper: *Le Mariage Impossible* (Text von T. G. Hanssens). Der Erfolg — denn sie wurde elfmal gegeben — war für einen Anfänger ermuthigend. — Nach Paris zurückgekehrt fand Grisar jetzt leicht Verleger, und erschienen die Romanzen: Adieu Beau Rivage de France, l'arrivée du Régiment, les Laveuses du Convent u. s. w. Von letztgenannter sind 50,000 Exemplare verkauft worden. — Im Jahre 1836 (26. April) gab Grisar in der Pariser komischen Oper *Sarah* (Text von Melesville), doch ohne grossen Erfolg. Im Jahre 1837 (23. Juni) folgte in demselben Theater: *L'An Mil* (Text von Melesville und Paul Foucher). Die Variétés gaben 1838 (8. März) *La Suisse à Trianon* (Text von St. Georges und de Leuven) und das Theater de la Renaissance (15. Novbr.) *Lady Melvil* (Text von St. Georges und de Leuven). Den 16. November 1839 gab die Komische Oper *Les Travestissements*, 1 Act (Text von Deslandes) und den 16. Juli 1840 *L'Opéra à la Cour*, 3 Acte (mit A. Boieldieu). Den 19. August desselben Jahres dirigirte A. Grisar bei der Einweihung des Rubensmonuments in Anvers seine Festouverture und wurde dafür von der belgischen Regierung zum Ritter des Leopoldordens ernannt. — Nachdem finden wir A. Grisar in Neapel, wo er unter Mercadante Compositionsstudien macht. Von Neapel ging er nach Rom, von Rom nach Palermo. Erst im Anfange 1849 kehrte er auf Verlangen des Herrn Perrin nach Paris zurück, um die Proben seiner komischen Oper *Les Porcherons* zu leiten. Den 18. Februar 1848 — während er in Palermo war — wurde in der Komischen Oper (Paris) eines seiner besten Werke: *Gilles ravisseur*, Text von Th. Sauvage gegeben. Die erste Aufführung der *Porcherons* (Text von Th. Sauvage und de Leuven) fand in demselben Theater den 12. Januar 1850 statt. Dieselbe ist in sechs Jahren 131mal gegeben worden, und hat Hr. Grisar für diese Zeit 20,918 Frcs. 38 cts. Antorrechte erhalten. Dieser Erfolg verschaffte ihm den Orden der Ehrenlegion. — *Bon Soir Monsieur Pantalon*, Operette in 1 Act (Text von Lockroy und Morvan), eines der beliebtesten Werke Grisar's, wurde den 19. Februar 1851, und *Le Carillonneur de Bruges* (Text von St. Georges) den 20. Februar 1853 in der Komischen Oper gegeben. Das Théâtre lyrique brachte den 11. März 1853 sein grösstes Werk *Les Amours du Diable* (Text von St. Georges), 4 Acte. Den 16. Jan. 1855 war die erste Vorstellung von *Le Chien du Jardinier*, 1 Act (Text von Cormon und Lockroy) und den 12. Aug. 1859 die von *Voyage autour de ma Chambre* (Text von Duvert und Lausanne). Drei Jahre nach dem, den 17. Februar, fand die erste Vorstellung von *Le Joaillier de St. James* statt. Letzte drei Pièces wurden in der Komischen Oper gegeben. Von den drei folgenden letzten Werken Grisar's wurden die beiden ersten im Théâtre lyrique, das letzte in den Bouffes Parisiens aufgeführt, und zwar: *La Chatte merveilleuse*, 3 Acte (Text von Dumanoir und d'Ennery), den 18. März 1862, — *Bégayements d'Amour*, 1 Act (Text von Ch. Deulin und de Narjac), den 8. December 1864, — und *Douze Innocentes*, 1 Act (Text von E. de Narjac), den 19. October 1865.

Grisar starb den 14. Juni 1869 in Asnières bei Paris.

Ausser den obengenannten Romanzen sind noch einige sechzig von Grisar erschienen. — Folgende elf zum Theil incompiete Werke sind in seinem Nachlasse gefunden worden:

1) *Manon Giroux*, komische Oper in 3 Acten, Text von de Leuven und de Farges.
2) *Piquet à la Houppe*, Komische Oper in 3 Acten, Text von Th. Sauvage.
3) *Rigolo*, Komische Oper in 1 Act, Text von Pellier.
4) *L'âne et le Prince*, Komische Oper in 3 Acten, Text von Lockroy und Cogniard.
5) *L'oncle Salomon*, Kamische Oper in 3 Acten, Text von E. de Narjac.
6) *Les Contes-bleus*, Komische Oper in 3 Acten, Text von Lockroy und Cogniard.
7) *Afrafa*, Opéra Seria, in 3 Acten, Text von E. de Narjac.
8) *Le Parapluie enchanté*, 3 Acte, Text von Ch. Deulin und E. de Narjac.
9) *Le Mariage forcé*, Komische Oper in 1 Acte, nach Mollère.
10) *La Reine Mab*, Text von . .
11) *La Mort du Cosaque*, Dramatische Scene, Text von Michel Carré.

Grisar hatte einen unabhängigen und liebenswürdigen Charakter, war dabei aber, wie seine sämmtlichen Briefe beweisen, sehr für sich eingenommen. Jede seiner Opern sist oder wird ein Meisterwerk. — Wenn er auch keine Meisterwerke geschaffen hat, so wird er doch, wie Herr Ed. Fétis in der *Independance belges* sehr richtig bemerkte, als Repräsentant der komischen echt französischen Oper im Augenblicke schwer zu ersetzen sein.

(Schluss folgt.)

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **Berlin.** (Singakademie.) Sonntag den 26. Nov., am sogenannten Todtenfeste (dem kirchlichen Gedächtnistage der Verstorbenen), führte die Singakademie einige Trauergesänge auf und zwar dieselben, die wir bereits schon zweimal (im Jahre 1869 und 1870) zu hören bekamen. Zunächst den grossen Eingangschor aus der Kirchenmusik zum zweiten Osterfage von *Joh. Seb. Bach* «Bleib bei uns, denn es will Abend werden», an welchen sich unmittelbar *Greil's* ausserordentlich schöner, tief empfundener und wunderbar wahlklingender fünfstimmiger Choral «Tröste Jesu, die voll Jammer einsam durch die Fluren gehen» anschloss, die erste Strophe von Solostimmen, die zweite vom vollen Chore vorgetragen. Die zweite Nummer des Abends bildete *Joh. Seb. Bach's* «Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit», natürlich streng nach der Originalpartitur mit Benutzung des Flügels aufgeführt. Auf die jetzt auch hier in Berlin in Folge jenes jämmerlichen «offenen Briefes» von unseren Zeitungsschreibern angepriesene Verbalbornung dieses und anderer Werke des unsterblichen Bach durch den Hallenser Rob. Franz kommen wir in nächster Zeit in einen besonderen Artikel ausführlich zu sprechen. Den Schluss machte *Mozart's* «Requiem». Der Chor leistete in allen Stücken Vorzügliches und wirkte namentlich in den nicht durch Instrumentenspiel überladenen *Bach*'schen Werken durch seinen weichen Stimmentkang und seine reine Intonation überaus wohlthuend. Auch das Orchester (die Berliner Symphonie-Kapelle) that seine Schuldigkeit und hat uns seit langer Zeit nicht so wie an diesem Abend aufgesagt. Im Bass sang der pensionirte kgl. Hof- und Opernsänger Herr Julius Krause solo, im Tenor der Vereinsbuchhandler Herr Wilhelm Müller, und im Sopran und Alt zwei Schülerinnen des zweiten Dirigenten, Herrn Musikdirector M. Blumner, die, mit guten und frischklingenden Stimmen begabt, ihren Aufgaben im Ganzen gewachsen schienen, abgleich die Allstin noch nicht ganz sicher in einem reinen und genauen Abmessen aller Intervallschritte ist, so dass sie bis und wieder Schuld daran war, wenn das Ensemble der Solostimmen nicht vollkommen rein klang.

* **Berlin.** (Joachim's Quartett-Soiréen.) Mittwoch den 29. Nov. gaben die Herren Joachim, de Ahna, Rappoldi und W. Müller im Saale der Singakademie ihre vierte Quartett-Soirée, in welcher sie folgende drei Werke: *Mozart*: Quartett in C-dur, *Beethoven*, grosses Quartett in B-dur (Op. 130) und *Haydn*, Quartett in G-dur (Cab. 49 Nr. 4 der Leipziger Ausgabe) zu vollendetster Darstellung brachten. Namentlich wurde die Zuhörerschaft durch das Haydn'sche Werk entzückt und verlangte dem Meister mit Ungestüm Da capo, welchem Wunsche die Spielenden mit liebenswürdigster Bereitschaft nachkamen. — Diese vierte Soirée sollte die letzte in diesem Jahre sein, wir wir aber auf dem ausgegebenen Programm lesen, haben sich die vier Herren in Folge vielfach ausgesprochenen Wunsches entschlossen, im Monat December noch zwei Soiréen zu veranstalten, über deren Programm wir demnächst berichten werden. Die Zeit von Neujahr bis Ende März geht bekanntlich Herr Joachim alljährlich nach England, so dass denn die beiden noch angekündigten Soiréen in der That leider die letzten dieses Winters sind.

* **Brünn.** In dem vierten Concerte des Brünner Musik-Vereins am 26. Nov. kam *Mendelssohn's* Ballade für Chor und Orchester «Die erste Walpurgisnacht» zur Aufführung. Vorher ging die Pastoral-Symphonie von *Beethoven*.

* **Dortmund.** Das erste Vereins-Concert des Dortmunder Musikvereins wurde am 22. Novbr. abgehalten. Zur Mitwirkung hatte man den Pianisten Herrn G. Enslen gewonnen, welcher das Concert

Digitized by Google

für Pianoforte mit Orchester in Es-dur von *Beethoven* spielte. Die Orchestervorträge waren: Ouverture »Najaden« von *Sterndale-Bennet* und Symphonie (Ouverture, Scherzo, Finale) von *R. Schumann*. Ausser diesen wurde »Die erste Walpurgisnacht«, Ballade für Soli, Chor und Orchester von *Mendelssohn* aufgeführt und noch einige Lieder von *Bruch*, *Proch* und *Hölzel* gespendet.

* **Hannover.** Der Keiser hat dem hiesigen Ausschusse für Errichtung eines Mozart-Denkmals tausend Thaler zustellen lassen. Diese Dankesmasche wird in unseren Blättern viel bekritelt und in mancher Hinsicht nicht ohne Grund. Ueber zehn Jahre liegt Marschner im Grabe und bis heute haben die Comité-Herren noch nicht einmal zum Entschluss über das Wes und Wie des Denkmals kommen können; sie scheinen sogar recht vieler Zeit zu bedürfen, um einen Schritt weiter zu thun, denn nachdem sie vor ein paar Wochen nach genommener Frist einmal wieder beisammen gewesen, beschlossen sie, im Mai 1873 sich zuerst wieder zu sehen! Das würde selbst eine minder behende und thatkräftige Zeit wie die heutige, für verwunderliche Gemschlichkeit ansehen.

* **Kopenhagen**, 16. Novbr. Der König, der Kronprinz und die Kronprinzessin, sowie Prinz Waldemar, besuchten gestern Abend ein letztes Concert, welches die hiesige italienische Operngesellschaft in dem kleinen sogenannten »Hoftheater«, welches sich in einem Seitengebäude des Schlosses Christiansburg befindet, veranstaltet hatte. Es hatte sich aus diesem Anlasse ein Theater ziemlich gefüllt und scheint der Zweck, die italienische Gesellschaft, welche hier diesen Winter sehr schlechte Geschäfte machte, vom völligen Schiffbruche zu retten, dadurch erreicht zu sein. Auch hier ist die Zeit für die alte italienische Opernmusik vorbei und selbst Rossini »Barbier von Sevilla« wollte nicht mehr ziehen. Es hängt dies ohne Zweifel mit der Zeitstimmung zusammen. Mit Bezug darauf und der ganzen Geistesentwickelung der Gegenwart ist es denn auch bemerkenswerth, dass Wagner's »Lohengrin«, Shakespeare's »Cymbeline« und Oehlenschläger's »Hakon Jarl« hier jetzt Cassenstücke geworden sind.

* **Leipzig.** —g. In der dritten Kammermusik-Soiree im Saale des Gewandhauses am 9. Decbr. wurde das im neuesten Bande der Bachgesellschaft (19. Jahrg.) edirte Concert in G-dur für Solo-Violine, zwei Flöten, Streichorchester und Continuo von *J. S. Bach* zum ersten Male aufgeführt, ein äusserst frisches aus drei Sätzen bestehendes Werk. Herr Concertmeister David hatte die Solopartie übernommen. Der zweite Satz muthete uns ganz besonders an, der dritte wurde etwas unklar vorgetragen, auch war das Tempo zu sehr überhastet. Nach dem Concerte trug in feinfühligster Weise Herr Kapellmeister Reinecke Friedmann zwei Fuge für Pianoforte (E-moll) von *Mendelssohn* und zu Schluss noch Sonate für Pianoforte und Violine (C-moll) von *Beethoven* vor. Dazwischen kam das Quartett Nr. 3 in A-dur für Streichinstrumente von *Schumann* zu schöner Wiedergabe. Diese Soireen sind von einem äusserst zahlreichen Publikum besucht, was im Ganzen eine Seltenheit ist. — Im dritten Symphonie-Concerte der Büchner'schen Kapelle wurde *Andr. Romberg's* Composition zu Schiller's »Lied von der Glocke« vorgeführt. Vorher gingen Symphonie in G-moll von *Mozart* und Romanze für Trompete von *Fr. Grützmacher* (vorgetragen von Herrn Schütze).

* **Leipzig.** —g. [Concert zum Besten der Armen, achtes Abonnement-Concert, beide im Saale des Gewandhauses, den 30. November und 7. Decbr.] Wohl selten hat ein neues Werk (und seit Mendelssohn's Zeiten erinnern wir uns eines solchen Falles nicht) bei seiner ersten Aufführung im Gewandhause einen so durchschlagenden Erfolg gehabt, dass seine Wiederholung im acht Tage darauf folgenden Concerte gewünscht und diesem Wunsche von Seiten der Direction entsprochen wurde, wie das im Armen- und im achten Concerte zur Aufführung gelangte Requiem für Soli, Chor und Orchester von *Franz Lachner*, dem deutschen Altmeister. Und wahrlich das Werk verdiente diese Auszeichnung im hohen Grade. Wir haben hier eine durchaus edel gestaltete Schöpfung vor uns. Dass sie ganz vollendet sei und an die Schöpfungen hierer Meister sich ebenbürtig anreihen könne, eine Behauptung anderer biesiger Kritiker, können wir gerade nicht zugeben. In Leipzig herrscht einerseits die instrumentale Richtung zu sehr vor, andererseits werden zu selten grössere reine Vocalwerke von anerkannten Meistern aufgeführt und denn in verzerrten Beurtheilungen und mit dürftigen Mitteln, als dass eine richtige Würdigung vocaler Werke gegenüber instrumentalen möglich wäre. Lachner's Werk fusst nicht vollständig auf dem Grunde älterer Meisterwerke im vocalen Gebiete, wie die Händel's z. B., die Anlage seines Requiems ist mehr instrumental, wenn auch im Ganzen in maassvoller Weise. Hier und da nur treten die instrumentalen Effecte zu grell hervor, und die Chöre für sich betrachtet bleiben daneben matt. Da wir hörten, dass ein anderer verehrter Mitarbeiter die Partitur des Werkes zu einer eingehenden Besprechung sich schon erbeten hat, so verzichten wir hier auf weitere Auseinandersetzungen und werden uns vielleicht erlauben, der von anderer Seite eingehenden Beurtheilung einige Bemerkungen, die wir uns bei der Aufführung machten, anzufügen. Die Besetzung bei der ersten Aufführung war: Frl. Maria Mahlknecht (I. Sopran), Frl. Friedländer (II. Sopran), beide aus Leipzig, Frl. Kindermann, kgl. Hofopernsängerin aus München (Alt), Herr Joh. Müller (Tenor) aus Lemberg und Herr Franz Krolop (Bass) aus Berlin. Von den Solisten behagte uns am wenigsten Frul. Kindermann, in der uns die Anfängerin mit schlechter Stimmbildungsmethode, aber reichen Mitteln, eingetreut; Frl. Mahlknecht eignet sich auch wenig zur Wiedergabe so ernster getragener Musik; Frl. Friedländer fand sich mit ihrem kleinen Part sehr gut ab; Herr Müller hatte seine Partie sehr vollendetsten durchgeführt, Hrn. Krolop's Art und Weise zu singen, passte uns in diesem Werke nicht. Bei der zweiten Aufführung trat für Frul. Mahlknecht Frau Dr. Peschka-Leutner und für Herrn Krolop Herr Ress von der hiesigen Bühne ein, des Letzteren Vortrag war ganz unzulänglich. Der Chor war diesmal zu loben, man sah bei ihm die Begeisterung für die Sache, und wir glauben sicher, dass wenn eine bessere Schulung des Chores stattfände, wir auch ganz gute Leistungen von demselben zu erwarten hätten, da die Mitglieder durchweg doch mehr oder weniger musikalisch gebildet sind. Die Sicherheit im Einsetzen und leider die Klangfülle fehlt dem Chore noch. Der Componist selbst leitete die Proben und beide Aufführungen, was des Interesse an der Vorführung des Requiems bedeutend erhöhte; die Ovationen wurden auch reichlich gespendet. — In dem ersten der Concerte hatte man sonderbarer Weise dem Requiem vorausgeschickt: 4. Ouvertüre zu der Oper »Joseph« von *Méhul*. 2. Recitativ und Arie aus derselben Oper, gesungen von Hrn. Johannes Müller. 3. Andante aus der tragischen Symphonie von *Franz Schubert* (zum ersten Male), eine sehr ansprechende Composition wenn auch nicht von hoher Bedeutung. 4. Scene und Arie »Alcendro, io confesso« von *W. A. Mozart*. In dem zweiten Concerte hatte man das Requiem doch in den ersten Theil des Concertes verlegt, und der zweite Theil wurde mit *Mendelssohn's* reizender Ouvertüre zum »Märchen von der schönen Melusine« eröffnet, der sich das Finale aus der unvollendeten Oper »Loreley« von *Mendelssohn* anschloss. Die Leonore war durch Frau Peschka-Leutner vertreten. Das Orchester bewährte sich in allen Nummern, die Chöre in der genialen Schöpfung Mendelssohn's wirken auch hier sehr gesungen.

* **London.** In der Royal Opera Comique eröffnete am 6. Nov., seit langer Zeit zum erstenmale wieder, eine deutsche Opera Buffa-Gesellschaft unter Leitung des Herrn Karl Meyder bei ziemlich vollem Hause ihre Vorstellungen. Zur Aufführung kamen die Conradi'sche Posse »Onkel Becker's Geheimnisse« mit Suppé'scher Operetten, »Die schöne Galathee« und »Zehn Töchter und kein Ehemann«. Besonderen Beifall fand »Die schöne Galathee«.

* **Prag.** Das Prager Conservatorium der Musik, unter Leitung des Directors J. Krejčí, geb. am 3. Dec. sein erstes Concert in dieser Saison. Es kamen in demselben zur Aufführung *S. Bach's* Fdur-Orgelconcerte, für grosses Orchester eingerichtet von H. Esser; Andante con moto aus dem Dmoll-Quetuor Nr. 4 von *Fr. Schubert*, mit voller orchestrater Streichquartett-Besetzung und »Oxford-Symphonie« (G-dur) von *Jos. Haydn*, alle drei Nummern für dort zum ersten Male. Herr Julius Epstein aus Wien trug das vierte Concert in G-dur (mit Orchester) von *Beethoven* und Andante für Clavier concertante mit Streichquartett-Begleitung von *J. Field* vor.

* In **Triest** wurde am 6. Novbr. Herr Emanuel Förster zur Erde bestattet. Derselbe hatte als Knabe das Glück, von Beethoven Unterricht in der Musik zu erhalten und brachte es in dieser Kunst zur Meisterschaft, obschon seine Bescheidenheit ihn hinderte, nach öffentlicher Anerkennung zu streben.

* **Wien**, 30. Nov. *F. P.* Ullmon's Künstlergesellschaft hat hier vier Concerte gegeben. Wie vorauszusehen, soll der Cursbericht mit seinem Erfolge recht wohl zufrieden sein und sogar bereits ein Paar »allerletzte« Concerte im Schilde führen. An Zuspruch dürfte es auch diesen nicht fehlen, obwohl das Wiener Publikum im Grossen und Ganzen keineswegs völlig zufriedengestellt ist von den Leistungen der Künstler, die durch übermässige Reclame allzu hoch gespannte Erwartungen erregt haben. Aber es gehört einmal zum guten Tone, diese Monstreconcerte zu besuchen, sei es auch nur, um darüber zu schimpfen, und da geht denn Jeder hinein, denn ein Paar mehr Gulden nicht leid sind. Und im Grunde genommen hört man je auch viel, sehr viel für sein Geld; und die grosse Menge, die nicht danach fragt, ob ein Unternehmen kunstfördernd oder kunstschädlich ist, die nur darauf bedacht ist, sich zu unterhalten, findet hier ganz gut ihre Rechnung. Einer kritischen Würdigung der Leistungen der polyglotten Gesellschaft enthebige ich mich, da in diesen Blättern schon einer solchen Genüge geiban worden ist; ich will mich auf einige charakteristische Details beschränken. Den Löwenantheil des Beifalls erwarb nicht die — übrigens vortreffliche Sängerin — Marie Monbelli, sondern der erstaunliche Geiger Sivori. Nächst ihm fand die jugendliche Pianistin Emme Brandes — die ich für eines der

schönsten Talente unter den jüngeren Clavierspielern zu halten genügt hin — die warmste Anerkennung. Frau Hamakers erntete mit ihrer Kehlfertigkeit nur geringen Applaus, ihre Leistung ist sehr raspectabel, aber durchaus nicht eminent. Der Tenorist Nicotini scheint das Zeug zu einem verwendbaren Operettensänger zu haben; in dem grossen (Musikvereins-) Saale nahm sich seine Stimme äusserst winzig aus; der gerühmte amerikanische Concertarrangeur hat sich mit ihm sehr stark verrechnet. Das Quartett «Jean Becker», welches auch hier fast nur Fragmente producirte und dadurch seine rühmliche künstlerische Vergangenheit arg verleugnete, fand im Vergleiche zu früher sehr kühle Anfnahme. Ganz natürlich; denn ersteres konnte es sich in den Brachstücken nicht in vollem Glanze zeigen, und dann nahmen sich diese inmitten der «Mandolinste» und einer italienischen Coloraturarie seltsam genug aus. Dass die «Florentiner» gar so tief gesunken seien, seitdem sie Ullman auf seiner «Geschäftsreise» begleiten — wie dies einige Kritiker vielleicht zu bestimmt ausgesprochen haben — habe ich nicht herausfinden können; mir drangte sich nur, und zwar sehr nachdrücklich, die Empfindung auf, dass sie in diesen Rahmen nicht hineingehören und besser davon entfernt geblieben wären. Bietet sich doch für sie in nächster Gelegenheit, auf eigene Faust echte «Künstlerconcerte» zu veranstalten, bei denen übrsdies, nicht wie hier — der Künstler —, sondern wie es von Rechtswegen sein soll — die Kunst die Hauptsache wäre. — Voller noch bei allen «Ullman's-Concerten» war der Musikvereinssaal am Sonntag den 26. Novbr. bei dem zweiten «Gesellschaftsconcerte». Der neue Dirigent, Anton Rubinstein, übt doch eine mächtige Anziehungskraft aus; die Thatsache, dass lange vor dem Concertbeginn sämmtliche Plätze vergriffen waren, spricht deutlich genug hierfür. Das Verhältniss zwischen Rubinstein und dem seiner Leitung unterstehenden Musikkörper scheint sich schon etwas inniger gestaltet zu haben; mindestens offenbarte sich bei den Productionen eine grössere Einhälligkeit im Zusammenwirken und ein inniger Connex zwischen Hingabe und Gliedern, wofür es dann auch kam, dass dieses «zweite» Concert im Ganzen viel befriedigender als das erste ausfiel. Die Glanznummer des Programmes bildete *Schubert's* köstliche C-dur-Symphonie, die diesmal in der Mitte nicht wie sonst meist am Schlusse des Concertes stehend eine überraschende Wirkung ausübte; man sollte sie immer so postiren, da nur bei voller Frische der Hörer ihren vielen «Längen» das Prädicat «himmlisch» zuzugestehen geneigt sein mochte. Als zweites Orchesterwerk stand *Schumann's* «Genovefa»-Ouverture im Programme, auch diese gelangte zu sehr befriedigender Aufführung; dass sie in Wien nicht sehr «populär» ist, will ich nur nebenbei bemerken. Als reine Vocalchöre kamen zum Vortrage: das sechsstimmige «Weihnachtslied» von *Seth. Calvisius* und ein kleiner vierstimmiger Chor von *Jos. Haydn* «Non nobis Domine» etc., ein im Stile der besten italienischen Meister des vorigen Jahrhunderts gehaltenes, zauberisch schönes Stück. Der Chor sang besonders dieses Werk mit wohlthuender Tonsicherheit und feiner Nüancirung. Weniger befriedigte fühlte ar sich in der als Novität aufgeführten Cantate «Eine feste Burg» von *Seb. Bach*; wie denn überhaupt die specifisch protestantische Kirchenmusik dem hier vorwaltenden Kunstgefühle und -Bewusstsein eingermassen fernliegt. Die Soli wurden von Fräulein v. Angermayer, Frau Ida Flatz und von den Herren Pirk und Dr. Krauss in angemessener Weise executirt. Nicht unerwähnt soll bleiben, dass Bach's Cantate von Ferd. Hiller «für die Aufführung eingerichtet» worden ist, wie auf dem Programme zu lesen stand.

(Schluss folgt.)

✱ **Wien.** Das hochlöbliche Comité der Gesellschaft der Musikfreunde zur Veranstaltung von zehn Künstlerabenden, von denen zwei ausschliesslich dem Tanze gewidmet werden, hat für dieses Jahr eine dasselbe sehr charakterisirende Neuerung eintreten lassen, über die man in Wien allgemein entrüstet ist. Um den Künstlerabenden den Charakter einer geschlossenen Gesellschaft zu wahren, hat nämlich das Comité beschlossen: die Familienkarten in der bisherigen Form abzustellen und dafür jedes Mitglied einer Familie, überhaupt jedes Theilnehmer, mit einer besonderen, auf den Namen ausgefertigten mit der Photographie des Inhabers versehenen Karte zu versehen. Zu dem Ende wird ersucht bei Anmeldung des Beitrittes, jedes der Familienglieder, für welches eine Saisonkarte gewunscht wird, namentlich angeben, und zugleich die betreffende Photographie, welche als Eintrittskarte dienen wird, zur Abstempelung vorweisen zu wollen. Es besteht, die Karten würden am letzten der Künstler-Abende den Theilnehmern abgenommen und vom Comité aufbewahrt werden. Auf diese Weise wurde das Comité eine förmliche photographische Schönheitsgalerie erwerben.

✱ **Zürich.** Am 7. Novbr. veranstaltete der Pianist Herr Hermann Noegeli ein Concert, das nicht weniger als 14 Nummern aufwies, von denen fünf der Concertgeber selbst vortrug, nämlich *Leloiff*, 3e Concerto national hollendois Op. 43; *Schulhoff*, Cantabile Op. 26, *Jadassohn*, Capriccio giocoso Op. 5; *Fliegel*, Op. 29 «Dornröschen», *Tedesco*, Air de C. M. de Weber, Transcription, Op. 56. Die übrigen Nummern bestanden aus Liedern, Compositionen für die Flöte (Herr Blondiot), *Haydn's* Ouvartüre für den Pianoforte zu vier Händen eingerichtet von Wüllner und *Haydn's* Rondo für Pianoforte.

✱ Franz von Holstein's in diesen Blättern sehr gewürdigte Oper «Der Haideschatz» ist am 4. Dec. in München mit glänzendem Erfolge aufgeführt worden. Eine neue Oper von demselben Componisten wird hier in Leipzig baldigst zur ersten Aufführung gelangen.

✱ Zur Leitung des zu Pfingsten 1872 in Düsseldorf stattfindenden Niederrheinischen Musikfestes hat man Herrn Anton Rubinstein gewonnen, im Vereine mit dem Dusseldorfer Musikdirector Herrn Tausch.

✱ Aus dem Cultusministerium erhalten Berliner Blätter folgende Mittheilung. «Für die Ausstattung und Erweiterung der bisher unter dem Namen Hochschule für Musik in Berlin bestandenen eine feste Summe auf den Etat der königlichen Akademie der Künste gebracht. Bisher sind die Mittel zu ihrer Gründung und erstweiligen Unterhaltung theils aus besonderen Allerhöchsten Bewilligungen, theils aus Fonds, welche für diese Zwecke verfügbar waren, genommen, soweit die eigenen Einnahmen die Ausgaben nicht deckten. Miteinbegriffen sind auch die Kosten der Errichtung einer neuen Abtheilung fur Vocalmusik und wird dieselbe nach erfolgter Bewilligung der Mittel in das Leben treten. Um die innere Organisation der Anstalt zu fördern, ist ein Verwaltungsrath, bestehend aus 3 Mitgliedern, eingesetzt, welche auf Vorschlag des Dirigenten von dem Minister ernannt werden. Ihre Aufgabe ist es, den Dirigenten der Hochschule in den geschäftlichen Angelegenheiten zu unterstützen, sich über die von demselben gemachten Vorlagen gutachtlich gegen ihn zu äussern und Anträge, welche sie im Interesse der Anstalt geeignet halten, an ihn zu richten. Dem Director verbleibt die ungetheilte Verantwortlichkeit für die Verwaltung des Institutes, er ist jedoch, insbesondere bei derselben, befugt, sich bei der Vollziehung der geschäftlichen Schriftstücke durch ein von ihm zu bestimmendes Mitglied des Verwaltungsrathes vertreten zu lassen. Die Hochschule bleibt ein integrirender Bestandtheil der königlichen Akademie der Künste, der Dirigent und das musikalisch-technische Mitglied des Verwaltungsrathes sind Mitglieder der musikalischen Section des Senates, der Dirigent und die Lehrer der Musikschule bleiben nach Paragraph 45 des Statutes vom 16. Juni 1870 zu dem Gesammtorgenismus der Akademie, insbesondere zu dem Director und dem Curatorium derselben in eben dem Verhältnisse, wie alle übrigen Lehrer der Akademie und haben an den Rechten und Beneficien derselben gleichen Theil, wie auch nach §§ 7 und 44 daselbst die Elven der Hochschule in allen Beziehungen als Eleven der Akademie angesehen werden. Durch diese und die sonstigen Bestimmungen des Statutes bleibt der organische Zusammenhang der Hochschule mit der Akademie gewahrt und ist ein günstige Fortentwickelung um so sicherer zu erwarten, jemehr die Anstalt bei aller Freiheit in der Verfolgung der ihr gestellten besonderen Aufgaben sich als Glied eines grösseren, durch eine reiche Tradition getragenen Ganzen bekennt.» Diesem wollen wir nur beifügen, dass der Verwaltungsrath besteht aus zwei hervorragenden Verwaltungsbeamten und Kunstfreunden, nämlich Herrn Baron von Keudell und Herrn von Loeper, und einem Musiker Herrn Prof. Kiel. Der Etat ist der preussischen Kammer vorgelegt und wird in diesen Tagen zur Berathung und ohne Zweifel zur Annahme kommen. Der zweijährige Conflict des Prof. Joachim mit dem Cultusminister scheint nun hiermit, wie obiger Bericht andeutet, seine Erledigung gefunden zu haben, und hoffen wir, dass die Anstalt nunmehr mit Ruhe und Freudigkeit ihre künstlerischen Aufgaben werde verfolgen können.

✱ Bei dem Musikalienhandler Max Gloaner in Salzburg erscheint nächstens ein «Salzburger Mozart-Album», eine Zusammenstellung von Mozart-Merkwurdigkeiten (Clavierstücke, die er als Kind gespielt, componirt, Facsimiles u. dergl.), welche mit dem Salzburger Mozarteum befinden. Wir machen die Verehrer Mozart's auf diese willkommene Gabe aufmerksam. — Der Pariser Verleger A. Lavinée edirte «pour la première fois, Septembre 1871» «*Motet burlesque à 3 Voix Soprau et Tenor & Accompagnement de Piano*, von A. W. Mozart. (A. L. 83. Folio 7 S. Prix 5 fr. Zu beziehen durch C. F. Schmidt in Heilbronn.) Auf dem Titel findet sich die Bemerkung: «Ce motet original et authentique provient de la Bibliothèque musicale d'Ignace Pleyel achetee par l'Editeur». Der Verleger ist erbötig, den an der Echtheit Zweifelnden das Autograph vorzulegen. Der Text lautet: «Nocte die que hihamus, Semper nos amor occupet».

✱ In Leipzig starb am 7. Dec. der auch ausserhalb Leipzigs rühmlichst bekannte Paukenschlager Herr Ernst Gottbold Benjamin Pfundt, seit 30 Jahren Mitglied des hiesigen Stadtorchesters.

✱ Zu Bologna starb am 13. Nov. der Professor der Harmonie am Istituto filarmonico Gaglielmo Alessi, im 30. Lebensjahre.

Digitized by Google

ANZEIGER.

[204] Verlag der **J. G. COTTA**'schen Buchhandlung in Stuttgart.

Debitirt für Norddeutschland durch die **T. Trautwein**'sche Buch- und Musikalienhandlung (M. Bahn) in Berlin.

So eben erschien:

Instructive Ausgabe

KLASSISCHER KLAVIERWERKE.

III. Abtheilung:

Sonaten und andere Werke

von

LUDWIG VAN BEETHOVEN.

5 Bände.

Bd. 1—3 (Op. 2—54) unter Mitwirkung von J. Feiset bearbeitet von Sigmund Lebert, Bd. 4 und 5 (Op. 53—129) von Hans v. Bülow.

a) Ausgabe in 5 Bänden:

Bd. I. 10 Sonaten Op. 2—14	Rthlr. 2. 10 Ngr. oder fl. 4.
– II. 10 – Op. 22—49	– 2. 10 – – 4.
– III. Variationen, Rondo's und dergl. bis Op. 51 und ohne Opuszahl	– 1. 20 – – 2.
– IV. Sonaten und andere Werke Op. 53—90	– 2. 10 – – 4.
– V. – – – – Op. 101—129	– 2. — – – 3.

b) Ausgabe in 49 Heften zum Preise von . . . . . 5 Ngr. oder 10 kr. bis Rthlr. 1. oder fl. 1. 40 kr.

Die früher erschienenen Abtheilungen dieser Ausgabe umfassen:

1. Abtheilung: **Jos. Haydn**, Ausgewählte Sonaten und Solostücke. Unter Mitwirkung von J. Feiset und J. Lechner bearbeitet von S. Lebert.
   a) Ausgabe in 2 Bänden. Jeder . . . . . Rthlr. 1. oder fl. 1. 45 kr.
   b) Ausgabe in 20 Heften zum Preise von . . . . . 9 Ngr. oder 10 kr. bis 7½ Ngr. oder 24 kr.
2. Abtheilung: **W. A. Mozart**, Ausgewählte Sonaten und andere Stücke. Unter Mitwirkung von J. Feiset und J. Lechner bearbeitet von S. Lebert.
   a) Ausgabe in 3 Bänden: Bd. 1 und 2 zu 2 Händen, Bd. 3 zu 4 Händen. Jeder . . . . . Rthlr. 2. oder fl. 3. 30 kr.
   b) Ausgabe in 32 Heften: Heft 1—20 zu 2 Händen, Heft 20—32 zu 4 Händen zum Preise von 9 Ngr. oder 12 kr. bis 20 Ngr. oder fl. 1.
3. Abtheilung: **C. M. v. Weber**, Ausgewählte Sonaten und Solostücke. Bearbeitet von Franz Liszt.
   a) Ausgabe in 2 Bänden: Bd. 1. . . . . Rthlr. 2. oder fl. 3. 30 kr.
   – 2. – – 1. 45 –
   b) Ausgabe in 10 Heften zum Preise von . . . . . 10 Ngr. oder 20 kr. bis 20 Ngr. oder fl. 1.
4. Abtheilung: **Franz Schubert**, Ausgewählte Sonaten und Solostücke. Bearbeitet von Franz Liszt.
   a) Ausgabe in 2 Bänden. Jeder . . . . . Rthlr. 2. oder fl. 3. 30 kr.
   b) Ausgabe in 9 Heften zum Preise von . . . . . 15 Ngr. oder 15 kr. bis 27 Ngr. oder fl. 1. 40 kr.

Die Eigenthümlichkeit dieser Ausgabe, wodurch sie sich von all den verschiedenen älteren und neueren Ausgaben der Klavier-Klassiker unterscheidet, besteht, wie dies der Herr Herausgeber im Vorwort näher auseinandersetzt, darin, dass sie die Hauptwerke der Letzteren in einer Gestalt darbietet, welche Allen, die sich mit dem Klavierspiel auf den verschiedensten Stufen der Ausbildung lernend oder lehrend befassen, die möglichste Anleitung und Erleichterung für eine kunstgerechte technische Ausführung, wie für ein richtiges geistiges Verständniss und einen sinngemässen Vortrag gewähren soll. Zu diesem Behufe ist der musikalische Originaltext in sorgfältiger Revision und möglichst bequemer Schreibart, insbesondere auch mit genauer Darstellung und deutlicher Erläuterung aller einzelnen, namentlich bei älteren Componisten so vielfach missverständlichen Verzierungen, gegeben; die Phrasirung oder Anwendung des legato und staccato, sowie die Nüancirungen in der Tonstärke — in welchen Beziehungen hauptsächlich wieder ältere Werke, aber auch oft neuere, dem Vortrage des Spielers nur sehr allgemeine und unvollständige Bestimmungen geben — sind so eingehend und detaillirt als möglich bezeichnet, die Tempi sind durch metronomische Angaben veranschaulicht und etwaige Nüancirungen derselben sorgfältig angedeutet, endlich ist der Fingersatz mit aller wünschenswerthen Vollständigkeit beigesetzt. Dem hierdurch den Klavierwerken der Klassiker beigegebenen unmittelbar praktischen Commentar schliesst sich überdiess ein musikwissenschaftlicher Commentar zu denselben an, bestehend theils in Notizen über die formale Construction, welche den Compositionen selbst beigedruckt sind, theils in allgemeineren und specielleren Erörterungen und Erklärungen geschichtlichen, analytischen und ästhetischen Inhalts, welche mit der Zeit in besonderen Heften erscheinen sollen.

Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- und Auslandes.

Ausführliche Prospecte überall gratis.

[203] Im Verlage von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur erscheint nächstens:

SONATE

für zwei Pianoforte von **Johannes Brahms.** Op. 34, bis.

Partitur Pr. 3 Thlr.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Expedition: Leipzig, Querstrasse 18. — Redaction: Caristrasse 3.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Sgr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 20. December 1871. **Nr. 51.** VI. Jahrgang.

Inhalt: Intervalle und Schwingungsverhältnisse der Töne. — Anzeigen und Beurtheilungen (Noviss. fürs Clavier (Schluss. Compositionen von P. Schmidt, Herm. Scholtz, Etienne Tomka und Th. Vase). Scherzo für Orchester von Carl Goldmark. Op. 19). — Rückschau. Uebersicht der im Jahre 1870 erschienenen Musikalien etc. II. Musikalische Schriften (Schluss). — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Aufforderung zur Subscription.

Mit nächster Nummer schliesst der sechste Jahrgang dieser Zeitung, und ersuche ich die geehrten Abonnenten, ihre Bestellungen auf den nächsten Jahrgang rechtzeitig einsenden zu wollen.

Der Preis beträgt vom 1. Januar 1872 ab wie früher 5⅓ Thlr. pro Jahrgang, 1⅓ Thlr. pro Quartal.

J. Rieter-Biedermann.

Intervalle und Schwingungsverhältnisse der Töne.

Von **M. W. Drobisch.**

Die Unterscheidung des Intervalles zwischen zwei Tönen von dem Schwingungsverhältnisse derselben scheint in den theoretisch-musikalischen Schriften noch nicht diejenige Beachtung gefunden zu haben, die sie verdient, sowohl um der Klarheit willen, welche sie über den Unterschied zwischen den Tonempfindungen und den äusseren Ursachen derselben verbreitet, als wegen der Vereinfachung, die sie in den Rechnungen über die musikalischen Beziehungen der Töne zu einander herbeiführt. Und doch ist allgemein bekannt und Jedem geläufig, dass in der gleichschwebenden Temperatur das Intervall zwischen dem Grundtone und der Quinte gleich $\frac{7}{12}$, das zwischen dem Grundtone und der grossen Terz gleich $\frac{4}{12}$ gesetzt wird, indess das Schwingungsverhältniss der Quinte zum Grundtone daselbst $\frac{2,99668}{2}$, das der grossen Terz $\frac{5,03968}{4}$ ist. Weniger bekannt scheint aber noch immer zu sein, dass bereits im Jahre 1739 Leonhard Euler in seinem Werke: *tentamen novae theoriae musicae* (S. 73) den allgemeinen Begriff des Intervalls feststellte und die Bestimmung seiner Grösse aus dem Schwingungsverhältnisse zwischen den Tönen, auf welche sich das Intervall bezieht, lehrte. *) Bezeichnet nämlich N das Schwingungsverhältniss irgend eines Tones zum Grundtone, so ist die Grösse des Intervalles zwischen diesen beiden Tönen

$$\frac{log\ N}{log\ 2}$$

Ist der Ton die Octave, so ist $N = 2$, daher das Intervall $= 1$; folglich drückt $\frac{log\ N}{log\ 2}$ die Grösse des Intervalles zwischen dem Grundtone und dem Tone, dessen Schwingungsverhältniss N, in Theilen des Octavenintervalles aus. Hiernach ist z. B. für die Quinte der gleichschwebenden Temperatur, wo $N = \frac{2,99668}{2} = 1,49831$ ist,

$$\frac{log\ N}{log\ 2} = \frac{log\ 1,49831}{log\ 2} = \frac{0,17550}{0,30103} = 0,58333,$$

was genau $= \frac{7}{12}$ ist. Ebenso ist für die grosse Terz, wo $N = \frac{5,03968}{4} = 1,25992$,

$$\frac{log\ N}{log\ 2} = \frac{log\ 1,25992}{log\ 2} = \frac{0,10034}{0,30103} = 0,33333,$$

d. i. $= \frac{4}{12}$.

Setzt man allgemein $\frac{log\ N}{log\ 2} = n$, so folgt hieraus

$$N = 2^n;$$

(denn dieses giebt wieder $log\ N = n \cdot log\ 2$, also $\frac{log\ N}{log\ 2} = n$).

Jedes Schwingungsverhältniss N lässt sich demnach ausdrücken durch eine Potenz von 2, deren Exponent das zugehörige Intervall n ist. So ist z. B. in der gleichschwebenden Temperatur für die Quinte: $1,49831 = 2^{\frac{7}{12}}$, für die grosse Terz: $1,25992 = 2^{\frac{4}{12}}$. Bezeichnet allgemein Q das Schwingungsverhältniss der reinen oder irgend einer temperirten Quinte, ebenso T das Schwingungsverhältniss der reinen oder einer temperirten grossen Terz, und setzt man ihre

*) Vgl. hierüber die Abhandlung: Ueber die wissenschaftliche Bestimmung der musikalischen Temperatur, im 94sten Bande von Poggendorff's Annalen der Physik. S. 875 ff.

Digitized by Google

Intervalle beziehungsweise $\frac{log\ Q}{log\ 2} = q$, $\frac{log\ T}{log\ 2} = t$, so ist also auch

$$Q = 2^q,\ T = 2^t.$$

Und wenn, wie in dem reinen und jedem temperirten Quintensysteme, $T = \frac{1}{4}Q^4$ ist, so folgt hieraus, dass

$$2^t = \frac{2^{4q}}{2^2} = 2^{4q-2},$$

daher $t = 4q - 2$,

d. i. dass das Intervall der grossen Terz gleich ist dem vierfachen Intervalle der Quinte vermindert um zwei Octavenintervalle.

Von wahrem Nutzen zur Vereinfachung der Zahlenrechnung wird jedoch dieser Ausdruck der Schwingungsverhältnisse durch Potenzen von 2, deren Exponenten die Intervalle, besonders alsdann, wenn sich die letzteren durch gemeine Brüche mit demselben Nenner darstellen lassen, wie dies in der gleichschwebenden Temperatur der Fall ist, wo 12 der gemeinsame Nenner. Für alle Quintensysteme ist dies immer ausführbar, jedoch nur in genäherten Werthen, nicht, wie in der gleichschwebenden Temperatur, in genauen. So zeigt z. B. die Tabelle für das mittlere Tonsystem in Nr. 49, dass in demselben die Intervalle aller Töne näherungsweise durch Brüche mit dem gemeinsamen Nenner 139 ausgedrückt werden können. Indess kann eben desshalb, weil dies nur Näherungswerthe sind, die Besorgniss Platz greifen, dass der Ausdruck der Schwingungsverhältnisse durch Potenzen von 2 mit diesen Exponenten, welche Potenzen ebenfalls nur annähernd genau sein können, beim Gebrauche derselben in den Berechnungen leicht zu unsicheren Resultaten führen möge. Diese Besorgniss ist jedoch unbegründet, wie speciell in Beziehung auf unser mittleres Tonsystem die Prüfung der folgenden Tabelle darthun wird, welche in der zweiten Columne die genauen, in der dritten die genäherten Werthe der Schwingungsverhältnisse der nebenstehenden Töne, in der vierten die Differenzen beider Werthe enthält.

Töne	Genaue Schwingungswerthe	Genäherte Schwingungswerthe	Differenzen
Cis	1,05633	$2^{\frac{11}{139}} = 1,05639$	−0,00006
Des	1,06171	$2^{\frac{12}{139}} = 1,06167$	+0,00004
D	1,12154	$2^{\frac{23}{139}} = 1,12153$	−0,00002
Dis	1,18468	$2^{\frac{35}{139}} = 1,18477$	−0,00009
Es	1,19071	$2^{\frac{36}{139}} = 1,19069$	+0,00002
E	1,25779	$2^{\frac{48}{139}} = 1,25783$	−0,00004
Fes	1,26420	$2^{\frac{49}{139}} = 1,26412$	+0,00008
Eis	1,32863	$2^{\frac{61}{139}} = 1,32875$	−0,00012
F	1,33540	$2^{\frac{62}{139}} = 1,33539$	+0,00001
Fis	1,41062	$2^{\frac{74}{139}} = 1,41070$	−0,00008
Ges	1,41781	$2^{\frac{75}{139}} = 1,41775$	+0,00006
G	1,49767	$2^{\frac{87}{139}} = 1,49768$	−0,00001
Gis	1,58203	$2^{\frac{99}{139}} = 1,58214$	−0,00011
As	1,59009	$2^{\frac{100}{139}} = 1,59005$	+0,00004
A	1,67965	$2^{\frac{112}{139}} = 1,67970$	−0,00005
Bes	1,68750	$2^{\frac{113}{139}} = 1,68760$	−0,00010
Ais	1,77427	$2^{\frac{125}{139}} = 1,77442$	−0,00015
B	1,78334	$2^{\frac{126}{139}} = 1,78329$	+0,00002
H	1,88376	$2^{\frac{138}{139}} = 1,88384$	−0,00008
ces	1,89335	$2^{\frac{139}{139}} = 1,89326$	+0,00009
His	1,98086	$2^{\frac{151}{139}} = 1,99006$	−0,00020

Die Differenzen zeigen hier, je nachdem sie positiv (+) oder negativ (−) sind, an, um wieviel durch Addition oder Subtraction die genäherten Werthe verbessert werden müssen, wenn sie in die genauen übergehen sollen. Sind nun zwar diese Verbesserungen sehr klein, da sie nur in einigen Fällen die vierte, in allen übrigen erst die fünfte Decimalstelle betreffen, so darf man daraus doch nicht ohne Weiteres folgern, dass sie bedeutungslos seien. Dies ergiebt sich aber auf folgende Weise. Der feinste noch hörbare Tonunterschied ist der, welchen das Schwingungsverhältniss $\frac{1001}{1000} = 1,001$ ausdrückt. Wo also der Quotient aus dem genau bestimmten Schwingungsverhältnisse eines Tones in das nur näherungsweise bestimmte Schwingungsverhältniss desselben Tones kleiner als 1,001 ist, da ist der Unterschied unhörbar, und kann ohne jeden merkbaren Fehler das genäherte Verhältniss das genaue vertreten; im entgegengesetzten Falle aber würde ein nach dem genäherten Verhältnisse gestimmter Ton von dem nach dem genauen gestimmten noch unterscheidbar sein. Wir haben in dieser Beziehung nur nöthig die stärksten Abweichungen der genäherten Bestimmungen von den genauen zu untersuchen, da, wenn es sich zeigt, dass diese unmerklich sind, dies von allen übrigen selbstverständlich ist. Dies sind die Abweichungen für *Gis*, *Eis*, *Ais* und *His*, welche nach der Tabelle der Reihe nach 0,00011, 0,00012, 0,00015 und 0,00020 betragen. Nun ist der genaue Schwingungswerth von *Gis* = 1,58203. der genäherte 1,58214. Hieraus folgt

$$\frac{1,58214}{1,58203} = 1,000069.$$

Ebenso folgt für *Eis*

$$\frac{1,32875}{1,32863} = 1,000090.$$

für *Ais*

$$\frac{1,77442}{1,77427} = 1,000084,$$

für *His*

$$\frac{1,99006}{1,98986} = 1,000100.$$

Also selbst für die unter allen am stärksten von dem genauen Schwingungsverhältnisse abweichende genäherte Bestimmung von *His* beträgt die Verschiedenheit nur ein Zehntel des kleinsten noch hörbaren Tonunterschiedes. Demnach dürfen alle Näherungswerthe der vorstehenden Tabelle, welche die Schwingungsverhältnisse der Töne durch gebrochene Potenzen von 2 darstellen, als mit den genauen Werthen zusammenfallend betrachtet werden.

Die Rechnung mit diesen Potenzen von 2 ist aber ungleich bequemer als die mit den Schwingungsverhältnissen der Tabelle in Nr. 49 (Sp. 772 f.), weil sie sich auf eine einfache Rechnung mit ihren Exponenten, den Intervallen, reduirt, wie dort (Sp. 774) schon angedeutet wurde. Da jedoch die Ausführung daselbst Manchem wie ein Abspringen von den Schwingungsverhältnissen erschienen

Digitized by Google

sein könnte, so mag hier noch an denselben Beispielen gezeigt werden, dass dies nicht der Fall ist, sondern die Rechnung mit den Potenzausdrücken von selbst auf die mit den Intervallen führt. Es ist nämlich nach der vorstehenden Tabelle die grosse Terz $E = 2^{\frac{4}{12}}$, die kleine Terz $Es = 2^{\frac{3}{12}}$, folglich

$E^3 \cdot Es^4 = (2^{\frac{4}{12}})^3 \cdot (2^{\frac{3}{12}})^4 = 2^{\frac{12}{12}} \cdot 2^{\frac{12}{12}} = 2^{\frac{24}{12}} = 2^2$.

Es ist ferner die Quarte $F = 2^{\frac{5}{12}}$, folglich der grössere Halbton $= \frac{F}{E} = 2^{\frac{1}{12}} : 2^{\frac{4}{12}} = 2^{\frac{1}{12}}$; der kleinere Halbton $= \frac{E}{Es} = 2^{\frac{4}{12}} : 2^{\frac{3}{12}} = 2^{\frac{1}{12}}$; daher

$\left(\frac{F}{E}\right)^7 \cdot \left(\frac{E}{Es}\right)^5 = 2^{\frac{7}{12}} \cdot 2^{\frac{5}{12}} = 2^{\frac{12}{12}} = 2$.

Endlich mag hier noch beiläufig bemerkt werden, dass diese beiden Sätze nicht etwa blos für unser mittleres Tonsystem, sondern allgemein für jedes (reine oder temperirte) Quintensystem gelten. Denn bezeichnet Q die reine oder temperirte Quinte, T die reine oder temperirte grosse Terz, T' die kleine Terz, so ist $T' = \frac{Q}{T}$, folglich

$T^3 \cdot T'^4 = T^3 \cdot \frac{Q^4}{T^4} = \frac{Q^4}{T}$,

welcher Quotient aber nur dann $= 4$, d. i. der Schwingungszahl der verdoppelten Octave gleich wird, wenn $T = \frac{4}{4}Q^4$, was die charakteristische Relation zwischen der grossen Terz und der Quinte in allen Quintensystemen ist. Ferner ist die Quarte $\frac{2}{Q}$, daher der grössere Halbton $\frac{2}{QT}$, der kleinere aber $\frac{T}{T'} = \frac{T^2}{Q}$, folglich

$\left(\frac{2}{QT}\right)^7 \cdot \left(\frac{T^2}{Q}\right)^5 = \frac{2^7}{Q^7 T^7} \cdot \frac{T^{10}}{Q^5} = \frac{2^7 T^3}{Q^{12}}$,

welcher Ausdruck nur dann $= 2$, also der Schwingungszahl der Octave gleich wird, wenn, wie zuvor, $T = \frac{4}{4}Q^4$.

Setzt man, wie oben im Eingange, $Q = 2^q$, $T = 2^t$, so wird die kleine Terz $T' = \frac{Q}{T} = 2^{q-t}$ und die Quarte $Q' = \frac{2}{Q} = 2^{1-q}$. Dann ergeben sich die beiden Sätze in folgender Form. Es ist

$(2^t)^3 \cdot (2^{q-t})^4 = 2^{3t} \cdot 2^{4q-4t} = 2^{4q-t}$,

was nur dann $= 2^2$ wird, wenn $t = 4q-2$, d. i. wenn das Intervall der grossen Terz gleich ist dem vierfachen Intervalle der Quinte, vermindert um das verdoppelte Intervall der Octave.

Ferner ist der grössere Halbton

$\frac{Q'}{T} = \frac{2}{QT} = 2^{1-q-t}$;

der kleinere Halbton

$\frac{T}{T'} = \frac{T^2}{Q} = 2^{2t-q}$,

folglich

$(2^{1-q-t})^7 \cdot (2^{2t-q})^5 = 2^{7-7q-7t} \cdot 2^{10t-5q} = 2^{7-12q+3t}$,

was nur dann $= 2$ wird, wenn, wie zuvor, $t = 4q-2$ ist.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Novissima fürs Clavier.

(Schluss.)

P. **Schmidt** Op. 20 [19] sendet Freudengrüsse an Potsdam; niedlich regelmässiges Spielwerk, von äusserlichem Wohllaute der verrufenen Art, über welche die Futuriker mit Recht sich ereifern. So harmlose Freundlichkeit ohne allen tieferen Anklang ist dem eisernen Zeitalter zuwider: bedarf es ihrer, so sind andere Meister vorhanden, ewiggrüne, im Heiteren tiefsinnig, im Tiefsinnigen klar, an deren Sang und Spiel kein Rost der Zeit nagt. — Noch schwächer ist desselben Op. 22 Walzer-Caprice [20] — eine matte Fliege hat an J. Straussischen Milchtöpfen genascht, ohne trunken zu werden. — Desselben Op. 32 Serenade, [21] etwas besser als die vorigen, hat neckische Melodien, welche einer lustigen Bruderschaft im Prater ganz genehm wären. Die ungeheuren Cicadensprünge der Clavierer sind hübscher anzusehen als zu hören. — Sind alle die O. U. C. bezeichneten Sachen etwa Leibstücke einer Wiener Gartenkapelle oder Volksconcertes, so sind sie ein Barometer des dortigen Musikstandes — der wenigstens Liebig und Pasdeloup keine Concurrenz machen wird.

Hermann **Scholtz** *) Op. 20 [22] bringt 12 Clavierstücke als Albumblätter, zwei Drittel davon dem schöneren Geschlechte gewidmet, deshalb wohlhabend und prächtig in Kleidern. Die Mahrzahl darunter sind triplirten Taktes, mit allerlei Synkopen, Arpeggien, Trioleu, sehr zärtlich mit Ausdruckszeichen ausgestattet — die Melodien sind zuckerhonigsüsse, man fühlt sich behaglich übermassen, und fragt: Hab ich das nicht schon mal gehört?

Etienne **Tomka** [23] überschreibt seine Phantasie *La Lumière du Nord*, wo unser bischen Französisch nicht ausreicht, weder *lumière* noch *Nord* drinnen zu finden. Es ist ein trostloses Claviergerassel mit Octavensetzen, Läufern, Arpeggien — wer Melodie wünscht, suche sie selber. Sollte etwa das *Adagio religioso* S. 6 sein? — nicht mehr und nicht minder als bei Ignaz Leukert — Vide Supra.

Th. **Vaas** [24] hat in Op. 4 und 5 versucht irische Volksmelodien in Clavierfantasien zu umschreiben. Vor einigen Jahren hat Carl Israel (diese Blätter 1866, S. 199) ähnliche Aufgaben glücklich gelöst: freie Bearbeitungen beliebter Lieder, die entweder den nicht (künstlerisch) mehrstimmigen Gesang begleiten mögen oder heiteren Vor- und Nachklang gewähren. Wo solches ohne virtuose Prätension geschieht, da kann es die Geselligkeit erhöhen — braucht nicht aben Alles gedruckt und verewigt zu werden, um das tägliche Brot zu vertheuern. Leider ist solche freundliche Hingabe über dem tollgewordenen Clavierich rar geworden, fast verschollen: ein schön Lied zum Rundgesange begleiten gelingt wenigen Künstlern, geschweige Dilettanten; auch die Civil- und Militär-Orchester — soweit sie nicht mit Blut und Eisen erzogen, sondern vielmehr Lunga und Leben in Nachmittags-Kaffee-Accompagnements zerblasen, können selten ein Studentenlied vernünftig begleiten, viel weniger ein alt Volks- oder Kirchenlied. — Die vorliegenden Stücke von Th. Vaas krankeu an den Gebrechen der Mode; es ist mehr Sichsehenlassen drin als Hörenlassen — und doch möchten wir den Autor bitten, dem echten Liedgesange Fleiss zu widmen, da hiezu wohl einiges Talent vorhanden ist. Das

*) Nicht zu verwechseln mit Bernhard Scholz, dem früher Hannoverschen Kapellmeister.

(19) Freudengrüsse an Potsdam für das Pianoforte von P. Schmidt. Op. 20. O. U. C. Heft 3. (Siehe Nr. 2.) (16.) Fol. 5 S.

(20) Walzer-Caprice für das Pianoforte von P. Schmidt. Op. 22. O. U. C. Heft 6. (Siehe Nr. 2.) (24.) Fol. 7 S. 60 Kr.

(21) Serenade für das Pianoforte von P. Schmidt. Op. 32. O. U. C. Heft 7. (Siehe Nr. 2.) (40.) Fol. 7 S.

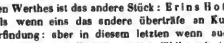
(22) Albumblätter. 12 Clavierstücke componirt von Hermann Scholtz. Op. 20. Leipzig, Verlag von F. E. C. Leuckart (Constantin Sander). (2334.) Fol. 25 S. 1 Thlr.

(23) La lumière du Nord. Fantaisie pour le Piano par Etienne Tomka. O. U. C. Heft 44. (Siehe Nr. 2.) (55.) Fol. 7 S. 4 Gr.

(24) Green Erin. Fantasien über irische Volksmelodien für das Pianoforte von Th. Vaas. Hannover, Gustav Schluter. (19—20.) Op. 4. Vor der Schlacht. 13 S. 17½ Sgr. Op. 5. Erins Hoffnung. 11 S. 15 Sgr. Fol. (Op. 6—19 noch nicht erschienen?)

Digitized by Google

erste Stück »Vor der Schlacht« ist, wo es einfach gesungen erscheint — S. 3 und 11 — harmonisch nicht übel behandelt, wenn auch ohne Gewandtheit — das erste besser als das zweite, das mit vierfachem faulen *B* (orgelpunktisch) die Begleitung des edlen Liedes beginnt. Tadelhaft sind auch die schweren Balkenlagen von Accorden in der gesammten Liedbegleitung: wollte man diese *enveloppe* um einige Octaven aus der dunstigen 8—6stimmigkeit erlösen, es wäre ganz volksthümlich. — Die Clavierfantasie hat nun theils mit, theils neben der Grundmelodie mit gewohnten Accordbrüchen u. s. w. ein Neues daraus gestaltet, was nicht durchaus verwerflich ist, weil es in verständlichen und meist distonisch wohlklingenden Periodenschritten sich entwickelt. — Aehnlich angelegt, doch minderen Werthes ist das andere Stück: **Erins Hoffnung***); nicht als wenn eins das andere überträfe an Kunstweisheit oder Erfindung: aber in diesem letzten wenn auch einolich wohllautender, ist die Einheit weniger fühlbar als in manchem sonst geringfügigeren Werke. Der scheinbare *Cantus firmus* zwischen den Zeilen S. 3



thut, abgesehen von der chromatisch infirmen Anlage — auch deshalb keine Wirkung, weil er später ganz vergessen wird: die Hauptmelodie (S. 7 und 11) wie im vorigen Stück ohnehin überladen mit Tonmasse ohne Gelenkigkeit — diese Hauptmelodie hat am Gegenthema nichts, weder Freund- noch Feindliches: es fehlt das Abscheinen, die Polarität — und so zerflattert das Ding in allerlei Flitter, statt seine Strahlen in Eins fassend zu erwärmen.

*) In Kestner und Hille's Irischen Liedern Heft 3 Nr. 6, genannt: Irlands Schmerz. — Es wäre erwünscht, jedes Lied nur mit Einem Namen zu nennen, und zwar in volksthümlicher Weise mit den Anfangsworten. Die salbungsvollen abstracten Ruhreinerungen stören das Gedächtniss und sind ganz überflussig bei verständiger Dichtung, die man aus sich selbst, nicht aus der Ueberschrift verstehl.

Scherzo für Orchester.

Carl **Goldmark** Op. 19, Scherzo f. Orch. [25] hübsch erfunden und ausgeführt ohne viel Sperenzien, bestätigt uns die früher (871 Sp. 294 verschwiegene Ahnung, Autor sei mehr instrumental als vocal begabt und gesinnt. Das Stück — leider bruchstückllich — ist sowohl longerecht in der sinnlichen Klanghaftigkeit der Instrumente, als einnig in den Fortschritten und Gegensätzen der Melodie. Bruchstücklich nennen wirs, weil aller Humor vernünftiger Weise nur accidentiell, nicht substantiell zu denken ist. Wer möchte eine Stunde lang lachen um Lachens willen, rein als Lacher an und für sich? Ob der Verfasser das Stück dereinst einer Symphonie einverleibt? es wäre nützlich für ihn selber und für das Scherzo. — Auffallend ist in der Instrumentation, dass die Pauken nur zweimal in der Mitte gebraucht sind, nichtmal am Höhepunkte S. 43 — dagegen zu Anfang und Ende schweigen: Zeichen genug der hängenden fragmentarischen Anlage. Einiges Auffallende: S. 44—32 findet sich eine verletzende sehr hörbare Quintfolge, die nicht durch Deckung verhüllt wird; — S. 33 würde Takt 3 die Viola melodischer und den Gegenstimmen gemässer singen *g d' h* oder *g-h* als das stopfige *d' g h*, welches eine unnütze Quartseste herbeiführt. Viel Nonen, viel Pizzicato — transeat cum caeteris!

[25] Scherzo für Orchester von Carl Goldmark. Op. 19. Wien bei J. P. Gotthard. (75. 76. 77.) (Herrn Anton Rubinstein zugeeignet.) Partitur (40. 54 S.) 4 Thlr. 5 Ngr. Orchester- (sic!) Stimmen Pr. 2 Thlr. Arrangement für Pianoforte zu 4 Händen Pr. 20 Ngr.

Hauptthema (1) und Gegenthema (2). — Künstlerisch ehrlich ist nicht zu verachten: Tiefsinn ist seltene Waare.

E. Krüger.

Rückschau.

Uebersicht der im Jahre 1870 in Frankreich erschienenen Musikalien, musikalischen Schriften und neugegründeten musikalischen Zeitungen.

II.

Musikalische Schriften.

(Schluss.)

17) Le Mariage de la Musique avec la dance (1664), précédé d'une introduction historique et accompagne de notes et éclaircissements, publié par J. Gallay. In 12. XXVII, 136 p. Paris imp. Jouaust, lib. des bibliophiles. (April.) (300 numerirte Exemplare.)

Wer sich ausführlich über die Bruderschaft des heiligen Julian der Spielleute (la confrérie de St. Julien des ménétriers) und deren Oberhaupt, den König der Violinspieler, belehren will, findet in diesem Buche das reichste Material gesammelt.

Herr J. Gallay giebt in der Vorrede, einer kurzen Geschichte, einige sehr interessante Notizen über diesen schon von Fétis in seinen »Curiosités historiques de la Musique« behandelten Stoff, z. B. die Dynastie der Du Manoir; die hauptsächlichsten Artikel der von Guignon, dem letzten Könige (1741 bis 1773) verfassten Statuten; einen Theil der von A. L. Couperin, Daquin, den beiden Forqueray, den beiden Clerambault und Calvière verfassten Bittschrift (1750) etc. — Auf diese geschichtliche Darlegung folgt der Wiederdruck eines sehr seltenen Buches von 1664. Der damalige Titel lautet: Le | Mariage | de la Musique | avec la dance; | contenant | la reponse au livre | des treize pretendus Academi- | stes, touchant ces deux arts. | A Paris | Chez Guillaume de Luyne | Libraire Juré, au Palais, en la Salle | des Merciers, à la Justice. | MDCLXIV | Avec Privilége du Roy. — Es ist dies eine, vom damaligen Könige der Violinspieler Guillaume Du Manoir in Form einer Bittschrift verfasste Polemik gegen einige Separatisten die sogenannten dreizehn Akademiker*); eine der damals so oft vorkommenden Schmähschriften, in denen neben Grobheiten jeder Art die eigenmächtigsten und wunderlichsten Rechte Schrift für Schrift vertheidigt wurden. — Für Herrn du Manoir ist die Musik die Universalspenderin. Alles hängt von der Musik ab, Alles kommt von der Musik. »Die Musik umfasst alle Wissenschaften und den besten Theil aller Künste; die Musik ist sowohl der Inbegriff aller Kenntnisse, als der Ausdruck oder das Bild aller Naturwunders u. s. w. — Bedeutender aber als das Buch selbst ist für die Musikgeschichte der von Herrn J. Gallay beigegebene Anhang. Derselbe enthält:

a) Die Statuten der im Augustinerkloster in Paris gegründeten Bruderschaft der Heiligen Cecilia (27. Juni 1575),

*) Diese »Rebellen, unnatürliche Kinder, schädliche Geister, Cabbalisten« u. s. w. waren: J. F. Dessaix, J. Regnault, Cl. Quéru, J. F. Piquet, J. Grigny, Hilaire, Dolivet, J. und G. Reynal, Fleurand, Galand, Dessaix, G. Regnault.

Digitized by Google

b) einen Auszug des Gerichtsspruches des Parlementes (7. März 1695) zu Gunsten der Componisten, Organisten, Clavieristen gegen die Geschworenen der Meisterschaft der Spielleute, Tonzmeister, Oboisten u. s. w.,

c) den von den Tonzmeistern (4. April 1707) erschlichenen Patentbrief,

d) einen Patentbrief zu Gunsten der Organisten der Kapelle u. s. w. (15. Juni 1707),

e) den Beschluss des kgl. Staatsrathes (13. Febr. 1773) und Patentbrief darüber,

f) einen neuen Patentbrief (1773) und endlich

g) das Edict des Königs, die Aufhebung des Amtes eines Königs und Oberhauptes der Spielleute betreffend (Versailles 1773).

18) Les Musiciens, les philosophes et les galiés de la Musique en chiffres. Réponse à Mr. Francisque Parcey ; par *Oscar Comettant*, Membre de la Commission pour la réorganisation des études du Conservatoire de musique et de déclamation. In 8°. 28 p. Paris imp. Morris père et fils ; lib. Dentu. (2e édition. Juni.)

Es ist dieses eine der zahlreichen Broschüren, die den Streit zwischen der Ziffer- und der gewöhnlichen Methode (méthode usuelle) hervorgerufen hat. Herr O. Comettant, geistreich und witzig wie immer, schlägt seinen Gegner mit Citationen aus Gelin, Ine u. s. w.

19) Éléments harmoniques d'Aristoxène, traduits en français pour la première fois d'après un texte revu sur les sept manuscrits de la Bibliothèque impériale et sur celui de Strasbourg, par *Ch. Em. Ruelle*, rédacteur au ministère de l'instruction publique. In 8°. XX, 488 p. Paris, imp. Lainé ; lib. Hachette. (Coll. des auteurs grecs relatifs à la musique.) (Juni.)

20) Conférence sur la théorie de la musique faite à la faculté des sciences de Bordeaux, le 16 mars 1869, par *A. Baudrimont*, professeur à la faculté des Sciences de Bordeaux. In 8°. 100 p. et 2 tableaux. Bordeaux, imp. Gounouilhou. (Dec.)

21) Le Restauration du plain-chant et de son accompagnement basée sur de nouvelles données musicales par *C. Bursotto*. Paris, E. Gérard & Co. Netto 10 Frcs.

22) Le Principe radical de la musique et la tonalité moderne ou la Science de l'harmonie basée sur la nature même du son musical ; par *F. A. Renaud*, prof. in 8°. 358 p. et Appendice. Ramberville, impr. Majest ; Paris libr. Tolra et Hatou. 6 Frcs. (April.)

23) Cours de musique théorique et pratique. Principes élémentaires ; par *Pierre Bos*, élève d'E. Chevé. In 18°-jésus. 110 p. Lagny, imp. Aureau. Paris 7, rue Guénegaud. (Bibliothèque de l'Echo de la Sorbonne.) Frcs. 2. 50. (Sept.)

Abermals eine allgemeine Musiklehre! Herr Bos führt seine Schüler — das Buch ist nämlich für die höheren Mädchenschulen bestimmt — mit einer Abhandlung des Klanges (son) auf eine wirklich originelle Weise in sein Buch ein. Die verschiedenen Eigenschaften des Klanges: die Höhe, die Intensität, die Dauer und die Farbe (le timbre), liefern den Stoff zu den Hauptkapiteln desselben. Leider wird Herr Bos bei der Ausführung viel zu weitschweifig, und des Buch verliert als Schulbuch seine Hauptqualität: die Kürzheit. Mit der Hülfte des darin gebotenen Materials hätte ein Nichtanhänger der Ziffernmethode ein ausgezeichneles Lehrbuch machen können. Wer Auskunft über die neuen musikalischen Erfindungen: den Allgemeinen Schlüssel des Herrn Azevedo, das neue Notensystem des Herrn Treuille de Beaulieu, den Barème musicale (Musikalische Rechentafeln) des Herrn de Montluçon u. s. w. wünscht, wird Herr Bos vollständig befriedigen. Ist dies aber der Zweck des Buches?

24) Mémoires de Hector Berlioz, membre de l'institut de France, comprenant des voyages en Italie, en Allemagne, en Russie et en Angleterre (1803—1865). Avec un portrait photograph. de l'auteur. Gr. in 8°. 520 p. Paris imp. Voillée ; lib. Michel Lévy frères. 12 Frcs. (März.)

Der in der Rückschau gebotene Raum ist zu klein, um dieses inhaltreiche Werk näher besprechen zu können. *) Da Berlioz in Deutschland mehr Sympathien hat als in seiner Heimath, so vermuthen wir, dass seine Memoiren entweder schon übersetzt sind oder es nächstens werden. Unbegreiflich und gegen den ausdrücklichen Willen des Autors ist das verspätete Erscheinen dieser Memoiren, da dieselben schon seit einigen Jahren gedruckt und die Exemplare in der Bibliothek des Conservatoriums deponirt waren.

25) Berlioz. Son Oeuvre : par *Georges de Massongnes*. In 8°. 64 p. Paris imp. Voitelain et C°; lib. Richault ; Dentu. 2e édition. (Febr.)

Herr de Massongnes ist einer der wenigen französischen Kritiker, die Berlioz zu schätzen wissen. Das Werkchen enthält unter Andern einige geistreiche Aufsätze über L'Enfance du Christ, Romeo et Juliette und Les Troyens.

26) Le Secret de Pythagore dévoilé, ou le fond de la musique. Ouvrage destiné spécialement aux musiciens par *Francisque*. In 8°. 84 p. et 6 tableaux. Rochefort, imp. Mercier et Devois ; l'auteur ; lib. Valet. (April.)

27) Rossini, étude biographique sur cet illustre maëstro par *Maxime de Montrond*. In 18°. 144 p. et grav. Lille et Paris, libraire Lefort.

Gebe. L. Genf.

Wir fügen hier aus der «Bibliographie de la France» 1870 noch einige Titel hinzu:

Aïdo. — Dictionnaire musico-humoristique ; par le docteur *Aïdo*, membre de la Fourchette harmonique et de plusieurs autres Sociétés Savantes. Précédé d'un avertissement par Alexis Azevedo. In 18°. III, 64 p. Paris, imp. Morris père et fils ; Gérard & Co. 50 c.

Bigarne. — Relation des fêtes du concours musical à Beaune 25 et 26 juillet 1869. Suivi du Guide de l'étranger à Beaune, par *Charles Bigarne*, l'un des secrétaires du concours. In 8°. XXVI, 60 p. et 10 gr. Beaune, imp. et lib. Batault-Morot.

Crozet. — Recherches sur la musique ancienne, par *F. Crozet*, avocat. In 8°. 23 p. Grenoble, imp. Prudhomme, lib. Drevet. (Extrait du Bulletin de l'Académie delphinale 1868.)

Delprat. — L'Art du chant et l'école actuelle ; par *Charles Delprat*. 2e édition, revue et augmentée. In 8°. XVI, 196 p. Pau, imp. Véronèse ; Lib. internationale. 2 Frcs.

Diancourt. — Le Théâtre pendant la Révolution. Conférence faite à la Société industrielle de Reims, le 6 décembre 1869 ; par *F. Diancourt*. In 8°. 62 p. Reims, imp. Luton. (Tiré à 30 exempl.)

Garnier. — Théâtre de la Renaissance. Concerts d'été ; ouverture de Rienzi, Richard Wagner. Feuilletons du Phare de la Loire (16. 19. 20. 21. juillet 1869) ; par *Edouard Garnier*. In 8°. 69 p. Nantes, imp. Maugin.

Haulhard. — Etude sur : Une Folie à Rome, opéra-bouffe de Federico Ricci, par *Arthur Haulhard*. Avec un avant-propos par Albert de Lasalle, un portrait à l'eau-forte de F. Ricci par Cucinotta, et un appendice biographique, bibliographique et anecdotique. In 18°. VIII, 100 p. Paris, imp. Chaix & Ce., lib. Bachelin-Deflorenne. (Tiré à petit nombre.)

Milliet. — De l'origine du théâtre à Paris ; *par Paul Milliet*. Avec un frontispice à l'eau-forte par Félix Lucas. Petit in 12°. 125 p. Paris, imp. Jouaust, lib. des bibliophiles. (Tiré à 100 exemplaires.)

Principes élémentaires du chant ecclésiastique, par un supérieur de séminaire. In 12°. 90 p. Toulouse, imp. Rouget frères et Delboul ; lib. Devers-Arnaudé.

—— élémentaires de musique. In 18°-jésus. 66 p. Paris, imp. Maréchal.

Radau. — L'Acoustique, ou les phénomènes du son ; par *Rodolphe Radau*. 2e édition, revue, augmentée et illustrée de 116 vignettes par H. Loeschin, Johsadier etc. In 18°-jésus. 334 p. Paris, imp.

*) in den Ergänzungsblättern zur Kenntniss der Gegenwart (Hildburghausen, bibliograph. Institut, 1871 Bd. VII Heft 6 und 7, S. 334—340, 502—538) hat Herr Dr. H. Deiters einen eingehenden Bericht über Berlioz' Memoiren gegeben, auf den wir unsere Leser aufmerksam machen. *D. Red.*

Digitized by Google

Reçon & Cie., lib. Hachette & Cie. 2 Frcs. (Bibliothèque des merveilles.)

Soullier. — Dictionnaire de musique complet, par *Charles Soullier*. Edition bijou. In 8°. 126 p. Sceaux, imp. Dépée; Paris, Alph. Leduc. Frcs. 2. 50. *D. Red.*

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **Berlin.** (Stern'scher Gesangverein.) Sonnabend den 2. December fährte der Stern'sche Gesangverein unter Leitung seines Stifters und zeitigen Dirigenten Herrn Professors Jul. Stern zur Feier seines 24jährigen Bestehens *Haydn's* Schöpfung im Saale der Singakademie auf. Die Instrumentalbegleitung hatte die Berliner Symphonie-Kapelle übernommen. Der Chor klang voll und kraftig. Im Tenor hatte der kgl. Domsänger Herr Otto die Solopartie übernommen und im Sopran (Gabriel und Eva) Frau Peschke-Leutner. Im Bass sang Herr Scaria aus Dresden mit gewaltiger Stimme den Raphael und der pens. kgl. Hof-Opernsänger Herr Jul. Kreuse den Adam mit edlem und schönem Vortrage.

* **Berlin.** (Symphonie-Kapelle.) Das dritte Abonnement-Concert der Berliner Symphonie-Kapelle unter Ludwig Deppe's Leitung brachte am Sonnabend den 9. Decbr. folgende Werke im Saale der Singakademie zu Gehör: 1. *Beethoven's* Ouverture zu »Prometheus«, correct und sicher vorgetragen. 2. Arie aus *Händel's* Semele »Fort, mich halt keine Furcht« mit dem vorangehenden Recitativ »Wach auf, Lasarisa«, gesungen von Frl. Borree aus Leipzig. Die Sängerin zeigte sich jedoch mehrfach unsicher und fand nur wenig Beifall beim Publikum. Als dritte Nummer spielte ein junger recht tüchtiger Violinist aus Wien, Herr Dragomir Krancevic's *Spohr's* drittes Violin-Concert mit Eleganz und Sicherheit. Den Schluss des Abends machte die neunte Symphonie von *Beethoven*, in welcher die Chöre durch geschulte Mitglieder des Stern'schen Gesangvereines und die Soli durch Frau. M. Falkner im Sopran, Frl. Borree im Alt, Herrn Domsänger Rud. Otto im Tenor und Herrn Hof- und Opernsänger Jul. Krause zur Ausführung kamen. Orchester- und Vocalstimmen waren mit grosser Sorgfalt einstudirt und geben sich die sichtbarste Mühe.

* **Bonn.** Das zweite öffentliche Concert des Beethoven-Vereins am 29. Nov. gestaltete sich zu einem besonders interessanten, da Herr Concertmeister Straus, auch hierorts durch sein London begriffen, das sehr beliebte neunte Concert von *Spohr* und die Ciacconne von *Bach*, beide mit grosser Vollendung in demselben vortrug. Die Orchestervorträge bildeten die D dur-Symphonie von *Mozart* (Op. 82 ohne Menuett) und Ouvertüre zum Wasserträger von *Cherubini*.

* **Genf,** 30. Novbr. Mit unseren musikalischen Verhältnissen sieht es sehr traurig aus, und müssen wir die grösseren Städte der deutschen Schweiz: Basel, Zürich u. s. w. um ihre Concertinstitute beneiden. Der Mangel an einer verständigen, unparteiischen und gesunden Kritik trägt noch meinem Erachten die Hauptschuld an dieser Lage. Lobeserhebungen sind im Journel de Genève stereotyp und jedes Dilettantensoirechen und Gott weiss wie viele es deren im Laufe eines Winters hier giebt, wird dasselbe Phrasen-Lob beglückt, mit denen man Madame Schumann oder Rubinstein besprechen würde. Diesen Reichthum von Lobesspenden könnte man sich eigentlich noch gefallen lassen, wenn erst nach den Concerten Gebrauch davon gemacht würde. Dies ist aber gerade nicht der Fall. Was ist die Folge davon? Ein beliebiger X., Clavier- oder Violinvirtuos, kommt hier an. Das erste was er thut oder than muss, da es sich einmal than lässt, ist, einen Artikel ins Journal de Genève einrücken zu lassen, in dem er sich Tausig, Rubinstein, Liszt oder Paganini vergleicht, Mitglied mehrerer Academien ist u. s. w. Das Publikum, das keinen Augenblick an der Aussage seines Lieblingsidoltes zweifelt, findet sich zahlreich im Concertsaale ein. Viele Zuhörer gehen wohl nach der ersten Abtheilung, andere aus Höflichkeit erst am Ende ärgerlich wieder einmal getäuscht worden zu sein, davon. Aber: le tour est fait. Kommt nun darauf wirklich ein Künstler von Verdienst, so muss er, selbst wenn er dieselben Mittel gebraucht, für seinen Vorgenger büssen. Herr H. Logé, ein junger noch nahezu deutender Clavierspieler hat auf diese Weise den ziemlich stark besuchte Concerte gegeben, während Frl. M. Wieck leider vor leeren Banken spielen musste. Den Herrn Logé hatten aber auch die hiesigen Blätter mit wahrheit »amerikanischen« Lobhudeleien überschüttet, während Frl. Wieck einige Tage nach ihrem Concerte, mit nur wenigen Zeilen im Journal de Genève abgefertigt worden ist. »Sie hat den Carneval de Venise von Schumann ausgezeichnet gespielt,« heisst es unter Anderm. Solche Schnitzer sind übrigens an der Tagesordnung. — Wir haben hier nur ein einziges Orchester, dasjenige des Theaters, dasselbe besteht einige tüchtige Kräfte, aber leider auch sehr mittelmässige. Wie wäre das aber anders möglich? Nur die Hälfte der Orchestermitglieder sind Musiker von Fach und theilweise gute Musiker, wie Herr L. Henry (erste Violine), Herr Kling (erstes Horn), Herr Ant. Schuncke (Cello) u. A. m., während die andere Hälfte aus Dilettanten besteht, die den Tag über ihren Beschäftigungen obliegen und easürlich weder Zeit noch Gelegenheit haben, sich musikalisch weiter auszubilden. Dieses Orchester, unter der Direction des Herrn Bergsonne, verspricht uns für diesen Winter sogenannte »Concerts populaires«. Hoffen wir das Beste! — Das Conservatorium — es sollte vielmear Musikschule heissen, denn es bezweckt weder Künstler noch Lehrer zu bilden — besitzt einige gute Professoren, derunter besonders die Clavierspieler Herren Broy Lyxberg, Pr. Prokesch und J. B. Mauchy, den Sänger A. Landi etc. Herr Landi giebt jeden Winter mit seinen Schülern und Schülerinnen, »La Société de Chant du Conservatoire«, und mit Hinzuziehung fremder Kräfte ein oder zwei Concerte. — In ähnlicher Weise hatte Herr Reymond seine sämmtlichen Schüler zu einer Streichquartett-Gesellschaft vereinigt. Man kann sich aber denken, wie 50—60 Spieler, worunter sehr viele Anfänger, öffentlich Quartette vortragen! Von musikalischen Abendunterhaltungen der Zöglinge kann hier keine Rede sein, noch weniger aber von eigenen Compositionsversuchen. Der Componistennierich reducirt sich auf eine ermelige Harmonielehrstunde. — Ausserdem besitzen wir einige gute Männergesangvereine: La Cecilienne, der Liederkranz u. s. w. Leider ist der gemischte Chor, der seiner Zeit unter der Direction des Herrn Wehrstedt viel Gutes geleistet hat, seit einigen Jahren am Eingehen. — Noch bleiben einige Biechmusikgesellschaften zu erwähnen und damit sind unsere musikalischen Kräfte so ziemlich angeführt. — Unter den fremden hier lebenden Künstlern sind hervorzuheben: Herr und Frau Jaell, Hr. C. Nosseck (Vcello.), die Clavierspieler Hr. J. Huber, Adolph Ruthardt, Pianist und Hugo von Senger u. A. m. 2. und 10. Dec. d. J. und 19. Jan. 1875 veranstalten. In dem ersten Concerte kommen Werke von Michel-Angelo Rossi, J. S. Bach, Tartini, Grusn, Piet. Domin. Peradisi, Gluck, Christoph Nichelmann, Nardini, J. Ernst Bach und Ferdin. Turini zum Vortrage, in dem zweiten Werke von Corelli, A. Lotti, Romeau, J. S. Bach, Galloppi, Pergolese, J. J. Rousseau, Bende, Mosart, Spohr und Schubert, in dem dritten Werke von Couperin, Händel, J. Ph. Romeau, J. S. Bach, Leclair, W. Rust, Beethoven, Paganini, Schubert und Schumann. In dem ersten übernimmt den Clavierpart Herr Jal. Huber, in dem zweiten Herr H. von Senger, in dem dritten Herr Rnihardt. *D. Red.*)

* **Hamburg.** *R.* Durch zwei Concerte des Hrn. Ullmann wurden wir am 30. Oct. und 1. Nov. heimgesucht, doch boten dieselben für die Kunst wenig Werthvolles. Wir wollen uns daher auch nur darauf beschranken zu erwähnen, dass die Mitwirkung von Frl. Mehlig, Herrn Carl Hill und des Florentiner Quartetts Ossen in der Wüste für uns waren und genannte Künstler ihre Productionen so zu Gehör brachten, wie wir es bereits in früheren Jahren gewürdigt haben. Die übrigen Seiltänzerproductionen eines Sivori und einer Monbelli und Consorten wollen wir Anderen überlassen, anzustaunen. — Das am 3. Novbr. stattgefundene erste Philharmonische Concert war ein recht genussreiches, namentlich durch die Mitwirkung des grossen jetzt lebenden Violinvirtuosen Herrn Joachim, welcher das Beethoven'sche Concert vortrug und die von ihm für Violine und Clavier errangirten *Brahms'schen* vierhandigen Ungarischen Tänze, die Clavierstimme hatte nur in geschickter Hande gelegt sein müssen, denn dieselbe liess ziemlich viel zu wunschen übrig. In Frau. Mehlnecht aus Leipzig lernten wir eine ziemlich gute Sängerin mit hübscher, wenn auch nicht grossen, aber gut geschulten Stimme kennen. Dieselbe sang zwei Arien aus »Idomeneo« von *Mozart* und »Faust« von *Spohr*. Die Wahl dieser beiden schönen Musikstucke war eine sehr gute, da wir hier leider keine Gelegenheit haben, dieselben auf der Bühne zu hören. Die Orchesterwerke, welche das Concert eröffneten und beschlossen: Ouverture zum »Wasserträger« von *Cherubini* und Symphonie in B-dur von Schumann unter der Herrn v. Bernuth's Leitung gut, am wenigsten gut der erste Satz, am besten der dritte der Symphonie. Recht mittelmässig gingen leider die Begleitungen des Concertes und der Arien und verreihen die mangelhaften Proben. — Vom Stadttheater ist wenig Gutes zu berichten. Frl. Hofrichter erhält sich mit Recht in der Gunst des Publikums, während Frl. Wegner nicht mehr beschäftigt wird, da sie ebenfalls mit Recht nicht gefällt. Frl. v. Carina für dramatische Partien bei schöne Mittel, singt aber leider beinahe Alles zu tief, namentlich im *forte*. Von neu einstudirten älteren Sachen gefällt namentlich die Auber'sche Oper: »Krondiamanten«, heuptsächlich durch Frl.

Digitized by Google

Hofrichter's Leistungen in der Hauptpartie. Von neueren sachen ist nur die Offenbach'sche Operette »Die Prinzessin von Trapezunt« zu erwähnen, die noch schlechter ist als Offenbach's bisherige Machwerke, und es ist zu bewundern, dass gebildete Leute so etwas ruhig anhören und dulden.

* **Hamburg.** R. Zur grossen Freude der Verehrer von Quartett-Musik eröffnete unser langjährig bewährter Quartett-Verein von Böie und Lee, die im vorigen Jahre durch den Krieg unterbrochenen Unterhaltungen am 16. Nov. wieder. Das Programm war *Haydn* D-moll, *Schumann* A-dur, *Beethoven* F-moll, von welchen schönen Quartetten wohl die zwei ersten am besten gingen, während beim Beethoven'schen wohl zu merklich war, dass eigentlich nicht die erste Geige, wie es sein sollte, sondern des Cello der Führer des Quartetts ist. Herr Keiser hat jetzt den Part der zweiten Violine übernommen, was als Verbesserung zu betrachten ist. — Des am 17. Nov. stattgefundenen Philharmonischen Concert war ein recht genussreiches, sowohl in Hinsicht des Programmes, als auch der darin mitwirkenden Solokräfte. Zur Eröffnung des Conceries spielte das Orchester eine Symphonie in D-dur von *Em. Bach*, welche sehr interessirte und das Verlangen nach mehr Orchesterwerken dieses trefflichen alten Componisten erregte, den Schluss bildete die Symphonie von *Mozart* in C-dur mit der Fuge. Beide Werke wurden sehr gut vorgetragen, von der Mozart'schen Symphonie die Menuett am besten, während der letzte Satz etwas ruhiger hätte genommen werden können. Frau Dr. Schumann spielte das schöne Concert ihres verstorbenen Mannes in A-moll, ferner eine Gavotte von *Gluck* und zwei Lieder ohne Worte von *Mendelssohn* in gewohnter trefflicher Weise. Frau Joachim sang eine Arie aus »Semele« von *Händel* und zwei Lieder von *Schumann*. In der Arie des Concertes wirkte Frau Joachim noch in der Rhapsodie von *Brahms* mit, über welche Composition wir nach einmaligem Hören nicht urtheilen wollen. — Am 19. Nov. war eine Matinée der beiden Damen Frau Joachim und Frau Dr. Schumann. Frau Dr. Schumann spielte das *Beethoven*'sche D-moll Op. 31 Nr. 2, Chromatische Phantasie von *Bach* und einige kleinere Sachen von *Chopin* und *Schumann*, am besten wohl die Bach'sche Phantasie und die kleinen Stücke, während in der Beethoven'schen Sonate sehr viel Unruhe hervortrat, auch namentlich das Tempo des ersten Satzes etwas zu rasch war. Frau Joachim sang die *Bach*'sche Arie aus dem Weihnachts-Oratorium und Lieder von *Schubert* und *Schumann*. Obgleich die Bach'sche Arie wohl schwerlich mit Clavierbegleitung eine Wirkung machen kann und es doch sehr bedenklich ist dieselbe so vorzutragen, sagte der dicke Stimme und Gesangsmanier der Sängerin sehr zu. — Vom Stadttheater können wir nur berichten, dass die Folge des jeden Abend Opern-Geben sich schon bemerkbar macht, indem das Orchester der grossen Anstrengung unterliegt, wir hatten z. B. Figaro's Hochzeit mit nur einem Fagott und einem Cello gegen drei Contrabasse, zehn Violinen und vier Violen. Armer Mozart! Ausserdem sind dieser erster Tenor, Herr Ucko, und unsere Prime Donna, Fräul. v. Carino, ebenfalls bereits erkrankt.

* **Leipzig.** —ge. Das 4. Concert des Musikvereins »Euterpe« am 13. Decbr. hat auf uns und wohl auf Viele, die sich von der Wiederbelebung dieses Institutes Etwas gegenüber dem oft mengelhaften Gewandhausconcerten versprachen, einen empfindlich trüben Eindruck gemacht. Schon die Aufbauung des Programmes bewies, wie wenig man der hohen Bedeutung der Kunst und den Werken unserer grossen Meister Rechnung trägt und wie das Institut in eine Richtung eingelenkt, die wir nur als krankhafte und schädliche Ausgebort unserer Zeit bezeichnen müssen. Das Programm war folgendes: 1. Fest-Ouvertüre von *A. Rolf* (zum ersten Male); 2. Arie aus der Oper »Rodelinda« von *G. F. Händel* (»Mio caro bene«) in der Verhallhoraung von Rob. Franz; 3. Concert in A-moll für Pianoforte von *Rob. Schumann*; 4. »Sigurd Slembe«, Orchesterstück von *Johan S. Svendsen* (Manuscript, zum ersten Male, unter Leitung des Componisten); 5. Zwei Lieder mit Pianoforlebegleitung (Der Fischerknabe von *Liszt*, Haidenröslein von *F. Schubert*); 6. Solostücke für Pianoforte (Concert-Paraphrase über Schumann's Abendlied von *J. Raff*, Soirées de Vienne, Valse caprice von *F. Liszt*. 7. Symphonie Nr. 6 in G-dur von *Jos. Haydn*. Also ein so feines liebliches Orchesterwerk unseres Altvaters Haydn stellt man ans Ende, wo eins auch nur einigermassen befriedigende Aufnahme selbst bei trefflichster Ausführung nach all dem Vorangegangenen gar nicht mehr möglich war! Ein grosser Theil des Publikums verliess auch vorher schon den Saal. Die Raff'sche Festouvertüre windet und dreht sich in Orchestereffecten herum, ohne einen organischen Zusammenhang der einzelnen Theile, von Gedanken keine Spur. Das neue Orchesterstück von Svendsen hat uns unser früheres Urtheil über diesen Componisten nur bestätigen lahren*); es ist ein mit aller Virtuosität in der Behandlung des Orchesters zusammen errangirtes Programmstück, das den Titel »Sigurd Slembe« nur trägt, um den ihm fehlenden Inhalt wenigstens durch einen freundländischen Titel darzustellen; wir bewunderten nur das Directionstalent des Componisten, der das mittelmässige Orchester auf die kniffeffecte noch so gut zudrillen konnte. Die Vorträge der jungen Pianistin Frl. Hertwig waren technisch-künstlerisch befriedigend zu nennen, aber des schöne poesievolle Concert von *Schumann* spielte sie geschäftsmässig herunter; was für einen Kunstgeschmack sie besitzt, bewies sie durch den Vortrag der beiden Stücke von Raff und Liszt. Die Sängerin Frl. Klauwell ist auch nur eine Anfängerin mit dünner Stimme. — Bei solchen Leistungen der »Euterpe« kehren wir froh wieder in unser altes Asyl, das Gewandhaus zurück, wo doch noch ein anderer Geist herrscht, wenn auch kein ganz befriedigender. Das neunte Abonnement-Concert am 14. Decbr. brachte zur Eröffnung die Jubel-Ouvertüre von *C. M. v. Weber*, ein Orchesterstück, das einen grösseren Raum zur Entfaltung seiner Pracht bedingt, als den kleinen Gewandhaussaal. Wir sehen auch keine Nothigung zur diesjährigen Wiedervorführung ein, da wir sie in der letzten Saison hörten. Ihr folgte die Arie aus »Hans Heiling« von *Marschner* (An jenem Tag, da du mir Treue versprochen), gesungen von Herrn Max Staegemann aus Hannover, der auch noch die beiden herrlichen Lieder von *Brahms* »Von ewiger Liebe« und *Schumann* »Es zogen zwei rüst'ge Gesellen« sehr schön vortrug. Darwischlan spielte Frl. Erika Lie aus Christiania das Concert in F-moll von *Chopin*, technisch sehr wacker, auch in Auffassung uns zusagend, nur etwas überhastet in einzelnen Stellen; die Orchesterbegleitung war hier und da recht unsicher. Den Schluss des ersten Theiles machte Präludium und Fuge in A-moll von *J. S. Bach*, von derselben Virtuose vorgetragen, und den zweiten Theil füllte die D-dur-Symphonie von *Beethoven* aus.

* **Wien**, 30. Nov. (Schluss.) Der nächstfolgende Sonntag (der 3. Dec.) gehörte wieder den »Philharmonikern«. Das Programm ihres zweiten Concertes bot als Instrumental-Novität eine Symphonie von Raff. Dieselbe führt den Titel »Im Walde« und ist in drei Abtheilungen zerlegt, von denen jede eine besonders Ueberschrift hat; sie steht also auf dem Boden der Programmmusik. Der vom Componisten beigegebene Text lautet folgendermassen: 1. Abtheilung: Am Tage. Eindrücke und Empfindungen. II. Abtheilung: In der Dämmerung. a) Träumerei, b) Tanz der Dryaden. III. Abtheilung: Nachts. Stilles Walten der Nacht im Walde. Einzug und Auszug der wilden Jagd mit Frau Holle (Hulda) und Wotan. Anbruch des Tages. — Was Raff bietet, ist aber keineswegs eine »symphonische Dichtung«, sondern vielmehr eine regulare viersätzige Symphonie; ob das, was ihr an Einheitlichkeit, an logischer Entwicklung der Form abgeht, durch die Einbildungskraft des Zuhörers eine bestimmte Richtung gebende poetische Beigabe aufgewogen wird, das muss ich für meine Person entschieden in Zweifel ziehen, sowie es mir auch höchst misslich erscheint, eine volle Stunde hindurch die Leiden und Wehen bei Tag und bei Nacht im Waldesgrün mit musikalischen Noten nachzudichten, mit musikalischen Farben nachzuconterfeien. Dass übrigens J. Raff ein Meister allerersten Ranges ist in Allem was zur Technik der Composition gehört, beweist gerade diese Symphonie im eminentesten Grade. Die Instrumentation und die polyphone Führung der Orchesterinstrumente verrathen eine musikalische Intelligenz und Gewandtheit, wie sie nicht wohl übertroffen werden kann: J. Raff ist ein Virtuose im Componiren. Wenn seine Phantasie so fruchtbar wäre, als sein Kunstverstand gebildet ist, so müssten seine Werke den Höhepunkt unserer Epoche bezeichnen. Dies ist aber nicht der Fall bei ihm; der Quell der Erfindung sprudelt ihm nur sehr dürftig; und de muss denn die kunstvollste Arbeit aufgewendet werden, um die innere Armuth durch äusseren glänzenden Aufputz zu verdecken. — Das Publikum, aus strenge, vielleicht zu strenge zu Gericht über der neuen Arbeit eine unermüdlich producirenden Tonsetzers: sein Urtheil war — Schweigen, kaum ein Dutzend Hände rührten sich nach den ersten drei Sätzen, nach dem vierten — bei weitem geringerwerthigen — Satze herrschte Todtenstille im Saale. — *Schumann*'s A-moll-Concert folgte auf die Symphonie, Frl. Sophie Menter spielte den Clavierpart correct und kraftvoll und erwarb sich einen zweimaligen Hervorruf, de sie sich trotzdem ein eigenes, nur Clavivervirtuge aufweisendes Concert geben wird, so will ich meine gegen ihre Spielweise rege gewordenen Bedenken hie auf später verschieben und nur das Eine bemerken, dass man vermisstest des Gehörsinnes in keiner Weise daran gemahnt wurde, dass eine Verbindung des zarten Geschlechts am Clavicre sass. — *Schubert*'s Zwischenacts- und Ballet-Musik zu »Rosamunde« bildete die dritte und letzte Nummer des Programmes; sie wurde wundervoll gespielt und fand begeisterte Aufnahme bei dem Publikum.

* **Wien.** Der Componist Franz Zierer erhielt für die Widmung einer Messe vom Papst Pius IX die Medaille für Kunst und Wissenschaft, welche von einem von Staatssecretär Cardinal Antonelli unterzeichneten Schreiben begleitet war

*) Siehe Sp. 821 d. Jhrg. *D. Red.*

Digitized by Google

ANZEIGER.

[302] Neuer Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Mozart's Opern

in Partitur.

Kritische Ausgabe von Julius Rietz.

Don Juan. Oper in 2 Acten. Carton. 10 Thlr.

[304] Im Verlage von **F. E. C. Leuckart** (Constantin Sander) in Leipzig erschien soeben:

Bunte Blätter.

Skizzen und Studien für Freunde der Musik und bildenden Kunst

von

A. W. Ambros.

Mit dem Portrait des Verfassers gestochen von *Adolf Neumann*.

22 Bgen. 8. Elegant geheftet 1½ Thlr., elegant gebunden 2 Thlr.

[305] **Neuigkeiten unter der Presse.**

Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

SONATE

für

zwei Pianoforte

von

Johannes Brahms.

Op. 34, bis.

Partitur Pr. 3 Thlr.

Lieder und Gesänge

von **G. F. Daumer**

für eine Singstimme

mit Begleitung des Pianoforte

componirt von

Johannes Brahms.

Op. 57.

Zwei Hefte à 1 Thlr.

Lieder und Gesänge

für

eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte

componirt von

Johannes Brahms.

Op. 58.

Zwei Hefte à 1 Thlr.

[306] **Monatshefte für Musikgeschichte**

herausgeg. von der Gesellschaft für Musikforschung. Berlin bei **T. Trautwein** (M. Bahn). Preis des Jahrg. 2 Thlr. Mit Januar 1878 beginnt der 4. Jahrg. und wird den monatl. erschein. Heften eine Beilage, die moderne Musik betreffend, beigegeben.

[307] In wenigen Tagen erscheint:

Beethoveniana.

Aufsätze und Mittheilungen

von

Gustav Nottebohm.

Preis 2 Thlr. 10 Ngr.

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur

[308] Soeben erschienen in meinem Verlage vollständig:

36 Lieder

von

FRANZ SCHUBERT

eingerichtet für

Sopran, Alt, Tenor und Bass

von

G. W. Teschner.

Partitur und Stimmen. Heft 1—8. à 25 Ngr.

Heft 1. Nr. 1. Die liebe Farbe. — Nr. 2. Der Lindenbaum. — Nr. 3. Wanderer's Nachtlied Nr. I. — Nr. 4. Wandrer's Nachtlied Nr. II. — Nr. 5. Die Wirthshaus.

Heft 2. Nr. 6. Das Wandern. — Nr. 7. Des Müllers Blumen. — Nr. 8. Tro Nr. 9. Thränenregen. — Nr. 10. Klage.

Heft 3. Nr. 11. Ralderslein. — Nr. 12. Mit dem grünen Lautenbande. - Nr. 13. Das Weinen. — Nr. 14. Gebilet für die Mutter. — Nr. 15. I Haine.

Heft 4. Nr. 16. Das Fischermädchen (für Sopransolo und Chor). - Nr. 17. Das Finden. — Nr. 18. Abendstern. — Nr. 19. Der Fischer.

Heft 5. Nr. 20. Frühlingsglaube. — Nr. 21. Ossians Lied nach dem Fal Nathos. — Nr. 22. An den Mond. — Nr. 23. Pax vobiscum.

Heft 6. Nr. 24. Der Müller und der Bach. — Nr. 25. Das Rosenband. - Nr. 26. Die Betende. — Nr. 27. Ins stille Land.

Heft 7. Nr. 28. An den Mond — Nr. 29. Die Laube. — Nr. 30. D Nacht — Nr. 31. Am Grabe Anselmo's — Nr. 32. Coru an die Sonne.

Heft 8. Nr. 33. Erstarrung. — Nr. 34. Das Sehnen. — Nr. 35. W kauft Liebesgötter! — Nr. 36. Abschied in das Stammbuch eines Freunde

Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen.

Leipzig, December 1877.

C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung.
R. Linnemann.

[309] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur

Ball-Scenen.

Ein Cyklus von Tänzen

für das Pianoforte

componirt von

Constantin Bürgel.

Op. 49.

Nr. 1. **Polonaise** 17½ Ngr. Nr. 2. **Ländler** 10 Ngr. Nr. 3. **Polka** 12½ Ngr. Nr. 4. **Walzer** 12½ Ngr. Nr. 5. **Mazurka** 12½ Ngr. Nr. 6. **Menuett** 10 Ngr. Nr. 7. **Galopp** 17½ Ngr.

Hierzu eine Beilage von **C. F. Peters** in Leipzig und Berlin.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 43. — Redaction: Carlstrasse 5.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 27. December 1871. **Nr. 52.** VI. Jahrgang.

Inhalt: Beschreibung der grossen Concertorgel in der Town-Hall in Leeds. Erbaut von Gray und Davison in London. — Anzeigen und Beurtheilungen. I. Compositionen für Pianoforte zu zwei Händen. II. Compositionen für Pianoforte zu vier Händen. — Schriften über Musik (Gustav Jacobsthal: Die Mensuralnotenschrift des 12. und 13. Jahrhunderts.). — Berichte, Nachrichten und Bemerkungen. — Vermischte literarische Mittheilungen. — Anzeiger.

Aufforderung zur Subscription.

Mit dieser Nummer schliesst der sechste Jahrgang dieser Zeitung, und ersuche ich die geehrten Abonnenten, ihre Bestellungen auf den nächsten Jahrgang rechtzeitig einsenden zu wollen.

Der Preis beträgt vom 1. Januar 1872 ab wie früher 5⅓ Thlr. pro Jahrgang, 1⅓ Thlr. pro Quartal.

J. Rieter-Biedermann.

Beschreibung der grossen Concertorgel in der Town-Hall in Leeds. Erbaut von Gray und Davison in London.

(Mitgetheilt von **Lindt.**)

Als Nachtrag zu dem in diesem Blatte veröffentlichten Auszuge aus den Reiseskizzen des englischen Musikers und Organisten Dr. W. Spark*), dürfte es vielleicht manchen Lesern der Allgem. Musikal. Zeitung nicht unerwünscht sein, etwas Näheres über die grosse Concert-Orgel in der Town-Hall zu Leeds zu hören, welche in genanntem Auszuge vorübergehend erwähnt worden ist und die in der That zu den bedeutendsten Concertorgelwerken der Gegenwart gerechnet werden muss, wenngleich dieselbe der Registeranzahl nach von mehreren in neuester Zeit in England erbauten colossalen Instrumenten dieser Gattung übertroffen wird.

Die Disposition der fraglichen Orgel wurde von den Herren Henry Smart aus London und Dr. Spark selbst entworfen und durch die berühmte englische Orgelbauanstalt von Gray & Davison ausgeführt; die Einweihungsfeierlichkeit des neuen Werkes fand im April des Jahres 1859 statt und beliefen sich die Gesammtkosten für das Gehäuse, die hydraulischen Gebläsemaschinen und für die Orgel selbst auf nahezu 6000 Pfund Sterling. Das Instrument hat 4 Manuale und Pedal mit 93 klingenden Stimmen, 17 Nebenzüge, sowie 17 Combinationspedale und im Ganzen 6500 Pfeifen, und bieten sowohl die höchst wählerisch zusammengestellte Disposition als auch die Construc-tionsdetails und Gesammtanlage der Orgel höchst interessante Momente, deren hauptsächlichste hier hervorgehoben werden sollen.

Das Gehäuse des Rieseninstrumentes ist nach Zeichnungen des Architecten der Town-Hall, Herrn Broderick, ausgeführt worden, der imposante Prospect, der dem Saale zur grössten Zierde gereicht, zeigt unter Anderen die Pfeifen eines offenen 32füssigen Metallregisters, dessen tiefstes Vertreter 36 Fuss Länge auf 21 Zoll im Durchmesser hat. Das ganze Werk ist ca. 50 Fuss hoch, 47 Fuss breit und 25 Fuss tief und hat dasselbe über der Orchesterbühne am Nordende des Saales eine sowohl in akustischer als auch architectonischer Hinsicht sehr günstige Stellung erhalten.

Die Disposition lautet wie folgt:

Pedal.

Sub Bass, Metall, offen	32′	30 Pfeifen
Contra Bourdon, Holz	32′	dito.
Open Diapason (Principal), Metall	16′	dito.
Open Diapason, Holz	16′	dito.
Violon, Holz	16′	dito.
Bourdon, Holz	16′	dito.
Quint, offen, Holz	12′ (10⅔)	dito.
Octave	8′	dito.
Violoncello	8′	dito.
Twelfth	6′	dito.
Fifteenth	4′	dito.
Mixture	5fach	150 Pfeifen
Contra Bombard (freischw.)	32′	30 –
Bombard	16′	dito.
Fagotto	16′	dito.
Clarion	8′	dito.

Manual I. Chororgel.

Sub-Dulciana	16′	61 Pfeifen
Open Diapason	8′	dito.
Rohrflute, Metall	8′	12 Pfeifen
Stopped Diapason (Bass), Holz	8′	49 –
Salcional	8′	61 –
Viol da Gamba	8′	49 –
Octave	4′	61 –
Suabe Flute	4′	49 –
Flute harmonic	4′	49 –
Twelfth	3′	61 –

*) In Nr. 42—45 dieses Jahrg.

Digitized by Google

Fifteenth	2′	61	Pfeifen
Ottavina (Holz)	2′	dito.	
Dulciana Mixture	5fach	305	Pfeifen
Euphone, freischw.	16′	61	–
Trumpet	8′	dito.	
Clarion	4′	dito.	

Manual II. Hauptwerk.

Das Hauptwerk besteht aus zwei getrennten Abtheilungen von verschiedenem Toncharakter; die erste Abtheilung, die sogenannte »Front Great Organ« hat folgende Stimmen:

Double Diapason, offen, Metall	16′	61	Pfeifen
Open Diapason	8′	dito.	
Spitz Gamba	8′	dito.	
Stopped Diapason	8′	dito.	
Octave	4′	dito.	
Waldflöte	4′	dito.	
Twelfth	3′	dito.	
Fifteenth	2′	dito.	
Quint Mixture	4fach	244	Pfeifen
Tierce Mixture	5fach	305	–
Trumpet	8′	61	–
Clarion	4′	dito.	

Zweite Abtheilung: »Back Great Organ«.

Bourdon	16′	61	Pfeifen
Flöte à pavillon	8′	dito.	
Viola	8′	dito.	
Flute harmonic	8′	dito.	
Quint	6′	dito.	
Octave	4′	dito.	
Flûte octaviante	4′	54	Pfeifen
Piccolo harmonic	2′	61	–
Cymbal	3fach	183	–
Furniture	4fach	244	–
Contra Trombone	16′	61	–
Trombone	8′	dito.	
Trumpet harmonic	8′	dito.	
Tenor Trombone	4′	dito.	

Manual III. Schwellorgel.

Bourdon	16′	61	Pfeifen
Open Diapason	8′	dito.	
Stopped Diapason (Diskt.)	8′	49	Pfeifen
Stopped Diapason, Bass	8′	12	–
Keraulophone	8′	49	–
Harmonic Flute	8′	dito.	
Octave	4′	61	Pfeifen
Gemshorn	4′	dito.	
Wood-Flute	4′	dito.	
Twelfth	3′	dito.	
Fifteenth	2′	dito.	
Piccolo	2′	dito.	
Sesquialtera	4fach	244	Pfeifen
Mixture	3fach	183	–
Contra Fagotto	16′	61	–
Trumpet	8′	dito.	
Cornopean	8′	dito.	
Oboe	8′	dito.	
Vox humana	8′	dito.	
Clarion	4′	dito.	

Manual IV. Soloorgel. (Orchestral).

Bourdon	8′	61	Pfeifen
Concert Flute harmonic	8′	42	–
Piccolo harmonic	4′	49	–
Ottavina harmonic	2′	61	–
Clarinet	8′	dito.	
Oboe	8′	49	Pfeifen
Cor Anglais and Basson, freischw.	8′	61	Pfeifen
Tromba	8′	dito.	
Ophicleide	8′	dito.	

Echowerk.

Ohne besonderes Manual; kann sowohl auf der Claviatur der Soloorgel, als auch auf dem Chororgel-Manual gespielt werden.

Bourdon, Holz	16′	49	Pfeifen
Dulciana, Metall	8′	dito.	
Lieblich Gedackt, Holz	8′	61	Pfeifen
Flute traverso, Holz	4′	dito.	
Flute d'amour, Metall	4′	dito.	
Dulciana Mixture, Metall	4fach	244	Pfeifen

Zu der Soloorgel gehören noch folgende Octavcoppeln, welche das Zusammenspiel in Octaven der einzelnen 9 Stimmen unter sich ermöglichen; diese Züge sind folgende:

Octavcopplung zwischen Clarinet und Flute,
Octavcopplung zwischen Oboe und Flute,
Octavcopplung zwischen Clarinet und Bassoon,
Octavcopplung zwischen Clarinet und Oboe,
Octavcopplung zwischen Oboe und Bassoon,
Doppeloctavcoppel zwischen Flute, Clarinet und Bassoon,
Doppeloctavcoppel zwischen Flute, Oboe und Bassoon.

Soviel uns bekannt, existiren dergleichen Octavcoppeln in nur wenigen bis jetzt gebauten Orgelwerken, und lassen sich durch geschickte Verwendung derselben ganz aussergewöhnliche Klangeffecte erzielen, wie solche durch die einfachen, häufig ausgeführten Octavcoppeln — welche z. B. nur gestatten, das grosse mit dem kleinen c e i n n n d d e s s e l b e n R e g i s t e r s auf einer Taste zu vereinigen — nicht ausführbar sind.

Das Pfeifenwerk der Soloorgel liegt horizontal in zwei Crescendogehäusen, welche unten und oben, sowie an der Fronte mit beweglichen Jalousien versehen worden; die Windladen dieses Manuals stehen aufrecht hinter den zugehörigen Pfeifen, deren Mündungen somit gegen den Prospect des Werkes gerichtet sind. Die Herren Gray & Davison glauben gefunden zu haben, dass diese aussergewöhnliche Gruppirung der Pfeifen deren Klangwirkung um einige 20—30 Procent verstärkt; doch hat man es vorgezogen, diese liegende Anordnung der Pfeifen nur bei einem Manuale in Anwendung zu bringen.

Jede der beiden Abtheilungen des Hauptwerkes kann entweder für sich allein oder gekoppelt gespielt werden, was durch einen Combinationszug, respect. Pedal geschieht, sowie auch die zweite Abtheilung »Back Great Organ« durch einen weiteren Combinationstritt mit der Schwellorgel gekoppelt verwendbar ist. Die Stimmen des Hauptwerkes sind auf 9 Windladen vertheilt, und ist der Windzufluss zu denselben derart regulirt, dass der Pfeifenwind von den Bässen nach den höheren Tonlagen ansteigend um einen bis zwei Grad stärkeren Druck erhält, was übrigens bei sämmtlichen Windladen des Werkes in ähnlicher Weise beobachtet worden ist. Sämmtliche Zungenstimmen haben stärkeren Winddruck als die Labialstimmen, und das Soloregister »Ophicleide« im vierten Manuale wurde mit 10 Zoll Druck intonirt.

Soviel uns bekannt, war Cavaillé-Coll in Paris der erste Orgelbauer, der das System der »Sommiers à doubles laies et à diverses pressions« in Aufnahme brachte, und haben manche englische, wenige deutsche und viele französische Orgelbau-Etablissements diese Erfindung bei grösseren und kleineren Werken verwerthet.

Das dritte Manual, die Schwellorgel, hat das betreffende Pfeifenwerk derart auf vier Windladen vertheilt, dass die beiden vorderen derselben die Zungenstimmen und die dahinterstehenden zwei Windladen die Labialregister tragen.

Digitized by Google

In dem Crescendogehäuse der Schwellorgel befindet sich noch das sogenannte Echowerk mit Windlade und 6 Stimmen von ziemlich enger Mensur und auf schwachen Wind intonirt.

Die Coppelzüge der Orgel sind folgende:

Soloorgel zum Hauptwerk,
Hauptwerk zum Solowerk,
Superoctavcoppel der Soloorgel,
Suboctavcoppel der Soloorgel,
Superoctavcoppel zwischen Schwellwerk und Hauptwerk,
Unisoncoppel des Schwellwerks zum Hauptwerk,
Suboctavcoppel zwischen Schwellwerk und Hauptwerk,
Schwellwerk zur Chororgel,
Chororgel zum Hauptwerk,
Schwellwerk zum Pedal,
Chororgel zum Pedal,
Hauptwerk zum Pedal,
Pedal-Fortezug,
Soloorgel zum Pedal,
Echowerk zum Solowerk,
Echowerk zur Chororgel,
Tremulant zum Echowerk.

Sodann noch folgende Combinations-, Crescendo- und -Coppelpedale:

Crescendopedal der Schwellorgel,
Crescendopedal der Soloorgel,
Tremulantpedal der Schwellorgel,
Sperrventil zur »Back Great Organ« des Hauptwerkes,
Coppelpedal: Back Great Organ zur Schwellorgel.
4 Compositions- (Collectiv-) Pedale,
Crescendopedal } zum Hauptwerk und Schwellwerk,
Diminuendopedal }
4 Stellscheiben zu den Collectivpedalen,
2 Sperrventile zu den Collectivpedalen.

Das Pfeifenwerk vertheilt sich folgendermassen auf die Manuale und das Pedal:

Pedal	600	Pfeifen
Chororgel	1123	–
Hauptwerk	2311	–
Schwellorgel	1440	–
Soloorgel	506	–
Echowerk	520	–
	6500	Pfeifen.

Sämmtliche Manuale und das Pedal haben pneumatische Hebewerke; die oben angeführten 4 Combinationspedale wirken auf alle Register des Pedals, Haupt- und Schwellwerks; jedes einzelne Combinationspedal ermöglicht drei verschiedene Registerzusammenstellungen durch Umschaltung der vier zu den Combinationspedalen gehörigen Stellscheiben; auch erwächst aus der Benutzung der Collectivpedal-Sperrventile die Annehmlichkeit, dass die Einwirkung der Collectivzüge entweder auf das Schwellwerk beschränkt bleibt oder auch auf das Hauptwerk und Pedal übertragen wird; es können somit durch Anwendung der vier Collectivpedale die Register der genannten drei Claviere in allen nur denkbaren Gruppirungen rasch eingeschaltet werden.

Das Gebläsewerk dieses Concertinstrumentes wird durch fünf hydraulische Maschinen in Thätigkeit gesetzt, die mit dem Schöpfthätigen und Windreservoirs in Verbindung stehen; im Ganzen sind 27 Windmagazine und Regulateurs vorhanden. Die hydraulischen Apparate (Joy's Patent) entwickeln eine Gesammtstärke, die ungefähr derjenigen einer Dampfmaschine von 8 Pferdekraft gleichkommt; dieselben können per Secunde 150 Cubikfuss Luft beschaffen und arbeiten mit der grössten Präcision und Leichtigkeit. Es würde uns zu sehr in technische Details verwickeln, wollten wir eine eingehende Beschreibung der Joy'schen Maschinen hier ausführen, nur so viel sei erwähnt, dass deren Thätigkeit eine selbst regulirende ist, dieselben arbeiten schneller oder langsamer, je nachdem der Windverbrauch beim Spiele des Werkes bedeutender oder geringer wird. Bei Vorhandensein einer Wasserleitung, die den erforderlichen Druck auf die Cylinderkolben der Apparate auszuüben vermag, ist die Anlage solcher hydraulischer Gebläsemaschinen somit von grossem Vortheile, um so mehr, als dieselben nicht leicht in Unordnung gerathen und fast gar keiner Ueberwachung bedürfen.

Dass die Registerzusammensetzung des eben geschilderten Instrumentes sehr danach angelegt ist, den Titel »Concertorgel« zu rechtfertigen, erhellt wohl zur Genüge aus obigen Ausführungen. Ganz besonders aber sind es die Manuale der sogenannten Soloorgel und des Schwellwerkes, auf welchen die für manche Zwecke höchst vortheilhaft wirkenden orchestralen Tonmischungen ausführbar sind. Welch grossartiges Crescendo ein Schwellwerk von zwanzig klingenden Stimmen ermöglicht, zu welchen noch obendrein durch einen Combinationszug die Stimmen des Hauptwerkes hinzutreten können, wodurch die Wirkung des Anschwellens natürlich bedeutend erhöht wird — ist wohl einleuchtend.

Wes nun die Vorzüglichkeit und die Klangfarbe der einzelnen Register anlangt, so gilt wohl auch hier der Satz, der auf die meisten englischen und französischen Orgelwerke Anwendung finden kann und dahin zu resumiren sein wird, dass im Ganzen die Labialstimmen nicht unwesentlich hinter gleichnamigem Fabrikate deutschen Ursprunges zurückstehen, dagegen die Zungenwerke fast durchgängig prächtig wirken. Besonders als Solowerke finden letztgenannte Stimmen ihre dankbarste Verwendung, während beim Spiele der vollen Orgel deren prägnante Intonation zu sehr fühlbar wird und somit für diesen Zweck eine nicht ganz volle Registrirung vorzuziehen sein dürfte.

Die Leeds Town-Hall-Orgel hat in Dr. Spark einen vortrefflichen Organisten, der die Vorzüge seines grossartigen Instrumentes gehörig zur Geltung zu bringen versteht, da er hinsichtlich gewandter Registrirung keine Concurrenz zu fürchten braucht, wie er überhaupt in England für einen der besten Orgelspieler angesehen wird und für einen theoretisch durchgebildeten Musiker gilt. Derselbe veranstaltet ziemlich regelmässig wöchentliche Orgelvorträge in der Town-Hall, deren Programme allerdings neben classischen Compositionen strengsten Stiles, mitunter auch moderne Sachen von Liszt, Gounod, Guilmant etc. aufzuweisen haben, was aber weder den Constructionseigenthümlichkeiten der Orgel, noch der allgemeinen Geschmacksrichtung der Zuhörer zuwiderläuft. Dr. Spark hat wohl nicht ganz Unrecht, wenn er der Ansicht huldigt, dass dem grösseren Publikum nur durch derartig zusammengestellte Programme überhaupt Geschmack an Orgelmusik beizubringen ist; hat man doch leider häufig genügende Gelegenheit zu bemerken, wie sprüchlich mitunter selbst classische Orgelconcerte, die überdies nicht Modesache sind, besucht werden und wie solche der Hauptsache nach nur Musikern und Orgelspielern von Fach wahren Genuss bereiten, während die übrigen Zuhörer leer ausgehen und nicht wiederkommen, wenn der Concertgeber es nicht versteht, seine Programme derart einzurichten, dass auch Nicht-Musikgelehrte angeregt werden und noch und noch von selbst die Grossartigkeit eines Bach'schen Orgelwerkes erfassen und würdigen lernen.

Ueber die neueste 64stimmige Concertorgel in der Royal Albert-Hall zu London gelegentlich einiges Nähere.

Digitized by Google

Anzeigen und Beurtheilungen.

I. Compositionen für Pianoforte zu zwei Händen.

L. Marek, Romanze und Scherzino. 45. Werk. (1)
—— Rêverie. Ohne Opuszahl. (2)
J. E. Hasel, Scherzo. (3)
Anton Rée, Introduction et Rondeau idyllique. Op. 14. (4)
—— Tarantelle brillante. Op. 16. (5)
—— Trois Denses caractéristiques. Op. 17. Cah. II. (6)

W. O. Sämmtliche bei genannten Werke gehören in die Kategorie der Salonmusik und erheben wohl von vorn herein nicht den Anspruch, als bedeutend zu gelten. Bei der Romanze macht sich der Mangel interessanter Erfindung am unangenehmsten fühlbar und sie gestaltet sich auch da, wo sie anspruchsvoller wird, nicht eben anziehender. Das rasch und kräftig dahin brausende Scherzino kann auch ernster Gesinnte anziehen. Die Rêverie ist recht eigentliche Dilettanten-Musik, d. h. für Dilettanten von einiger Fertigkeit; die Sicherheit, mit der sie gemacht ist, lässt fürchten, dass der Verfasser schon mehr dergleichen geschrieben habe. Das Scherzo von J. E. Hasel möchte ich gern loben; es will aber nicht recht gelingen. Es ist Ernst in dieser Arbeit, die linke Hand ist interessant beschäftigt, das Ganze hat Form — aber es ist 14 Seiten lang, das lässt sich ohne etliche bedeutende Gedanken nicht ertragen, und die fehlen eben. Auch in dem Rondo des Herrn Rée ist das Streben, gut zu arbeiten, nicht zu verkennen; es wird aber gleichfalls sehr bald langweilig und ist in keinem Falle denkbar genug. In der Einleitung ist zwar gar keine Schwierigkeit, das Rondo selbst aber erfordert für flüssenden Vortrag eine ziemliche Vertrautheit mit modernen weiten Griffen. Warum man zu der grossen Anzahl vorhandener Tarantellen immer noch neue schreibt, ist mir nicht begreiflich. Sie gleichen sich in ihrem Inhalte so sehr und die Aehnlichkeit jeder einzelnen mit den anderen ist so sehr in dem Wesen des Stückes bedingt, dass ich nicht einmal sagen kann: »Man mag zur Abwechslung auch diese spielen«, denn ich finde eben nicht viel Abwechslung dabei. Uebrigens ist die vorliegende so gut, wie viele andere; bei tüchtigem Vortrage, der aber einen ausdauernden Spieler verlangt, klingt sie brillant. Die drei Tänze des Herrn Rée, Op. 17, stelle ich höher als die sämmtlichen zuvor genannten Stücke, namentlich der zweite und dritte, welche in kleinerer Form auftreten, machen mehr den Eindruck, dass Inhalt und Form sich decken; die Behandlung ist modern in gutem Sinne und die Schwierigkeit nicht so gross, dass ein mässig guter Spieler schliesslich die darauf verwendete Zeit bereuen müsste.

A. Rée, Op. 18, Cadenz zu Mozart's Concert in C-moll; Op. 19, Souvenir de Haydn. (7)

A. Rée, Op. 13, Cadenz zu Beethoven's Concert in C-moll. (8)

Konnte ich den Compositionen dieses Autors nicht viel Lob spenden, so freut es mich um so mehr, ein solches für diese Cadenzen uneingeschränkt aussprechen zu können. Eine Frage ist es freilich, wie weit die Cadenz-Spielerei unserer jetzigen Virtuosen überhaupt berechtigt ist. Aus den vorhandenen Cadenzen jener Periode scheint hervorzugehen, dass die classischen Componisten sich eine ruhende Dominant vorstellten, über welcher einige brillante Läufe etc. zu machen waren — und damit fertig. Dass hier 4 bis 6 Seiten lange Phantasieen einzuschalten seien, war gewiss nicht die Absicht jener Meister, wenn auch Beethoven selber sich einmal übermüthig geben liess. Dafür war er auch — er selber! Im Allgemeinen muss man doch annehmen, dass der Componist sein Werk fertig gemacht hat, und dass also etwas Grosses, Wesentliches nicht mehr hinzu gethan werden darf. Indessen, stelle ich mich auf den Standpunkt des herrschenden Gebrauches, so muss ich sagen, die Cadenzen des Herrn Rée gehören zu den vernünftigsten, die mir bis jetzt vorgekommen sind. In der Cadenz zu Mozart's Concert hören wir Nichts, was grell unmozartisch klänge; es ist nicht, wie so oft, als wolle der Virtuose sagen: »Jetzt habt ihr genug Mozart, jetzt hört einmal mich!« Alle eingewandte Virtuosität ist mozartisch, der Umfang des Instrumentes nur bis f^3 benutzt. Dass der Autor an einer einzigen Stelle, wo der Gang seiner Scala ihn naturgemäss um zwei Stufen höher führt, dies nicht scheut, ist ganz recht; man kann auch hierin die Strenge übertreiben; die Cadenz giebt sich ja nicht dafür aus, von Mozart gemacht zu sein. — Diejenige zu dem Werke Beethoven's macht mit Recht viel höhere Ansprüche an die Technik des Vortragenden: aber auch hier wird Nichts geboten, was dem Stile des Werkes widerspräche. Auch Op. 19 ist eine recht gefällige Composition im Tempo di Menuetto in C-moll mit Trio in As-dur.

Clementi, Toccata, transcrite et doigtée par A. Rée. (9)
A. Rée, Sonatine. Op. 9. (10)
S. Goldschmidt, Etude, ohne Opuszahl. (11)

Hier befinden wir uns auf dem Gebiete der Unterrichtsliteratur. Der Bearbeiter der Toccata — es ist die mit zahlreichen Terzengängen, in B-dur — sagt in einer Anmerkung, das Stück könne zwar in seiner Urgestalt sehr quelque sortes als vollkommene Etude gelten; er habe sich aber doch entschlossen, Manches hinzuzufügen, um es so nützlich als möglich zu machen und die Wirkung zu vermehren; er habe aber gegianbt, den Stil des Componisten nicht zu sehr ändern und dem Werke den Eindruck seiner Epoche nicht rauben zu dürfen; nach meiner Ansicht hat er durch seine zahlreichen Aenderungen dies dennoch gethan. Ich will indessen vom geschichtlichen Standpunkte nicht weiter opponiren, da sich die Ausgabe als Transcription ankündigt. Dass das Stück auf diese Weise sehr schwer, sehr übend und brillant klingend ist, kann Niemand leugnen. — Die Sonatine des Herrn Rée gehört einer Sammlung an, welche die Verlagsbandlung als Salonstücke bezeichnet und steht zwischen lauter wirklicher, meist unbedeutender Salonmusik. Diesen Sachen gegenüber hat die Sonatine etwas Gediegenes, Ernstes. Sie

(1) Romanze und Scherzino für Pianoforte von Ludwig Marek. 45stes Werk. Wien, Carl Haslinger. (14358.) Fol. 45 S. 25 Ngr.
(2) Rêverie pour Piano par Louis Marek. Vienne, Charles Haslinger. (14350.) Fol. 9 S. 12½ Ngr.
(3) Scherzo für Pianoforte von J. E. Hasel. Wien, Carl Haslinger. (14445.) Fol. 15 S. 20 Ngr.
(4) Introduction et Rondeau idyllique pour le Piano par Ant. Rée. Op. 14. Copenhague chez Horneman & Ersley (Emil Ersley). (590.) Fol. 11 S. 72 sk.
(5) Tarantelle brillante pour le Piano composée par Ant. Rée. Op. 16. Copenhague chez C. Plenge. Fol. 9 S.
(6) Trois Danses caracteristiques pour le Piano par Ant. Rée. Op. 17. 1. Contredanse. 2. Menuet. 3. Danse rustique. Cah. 2. Copenhague, chez Wilhelm Hansen. Fol. 15 S.
(7) Compositions par Ant. Rée. Op. 18. Point d'orgue pour la Concerte de Piano en ut mineur par Mozart. Op. 19. Souvenir de Haydn. Copenhague, chez E. Wagner. Fol. Op. 18. (1869 comp.) 5 S. Op. 19. (October 1869 comp.) 5 S. 50 sk.
(8) Cadence pour le Concert de Piano en ut mineur de Louis van Beethoven — composée par Ant. Rée. Op. 13. Copenhague, chez C. Plenge. Fol. 7 S. 48 sk.
(9) Le Conservatoire. Choix de Compositions anciennes et modernes pour le Piano. Nr. 1. Clementi. Toccata, transcrite et doigtée par Ant. Rée. Copenhague, chez C. Plenge. Fol. 7 S. 48 ß.
(10) Salonstykker for Pianoforte. Nr. 10. Ant. Rée. Sonatine. Op. 9. Kjobenhavn, Chr. E. Hornemans Forlag. (372.) Fol. 11 S. 60 sk.
(11) Etude für das Pianoforte von Sigmund Goldschmidt. (Oestr. ungar. Capelle Heft 7. Herausgegeben von F. J. Schindler.) Pressburg, Wien, Pest, F. J. Schindler's Verlag. (38.) Fol. 80 kr.

Digitized by Google

steht aber so sehr auf richtigem »Sonatinen«-Standpunkte, dass ich sie nicht unter die Salonmusik einreihen konnte. Zum Unterrichte ist sie (und speciell ihr letzter Satz) zu empfehlen. Die Etüde von Goldschmidt ist eine treffliche Uebung für Fingerwechsel auf einer Taste und für Sprünge; anderen Werth hat sie meines Erachtens nicht.

J. Zellner, Fantasie über ein altdeutsches Volkslied, in Form von Variationen. Op. 6. Wien, Gotthard. (12)

F. Schulz, Drei Charakterstücke. Op. 64. (13)

B. Damcke, Suite. Op. 52. (14)

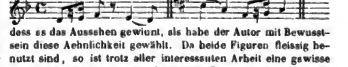
Hier sind wir nun bei den Werken angelangt, welche weder dem Salon noch dem Unterrichte dienen, sondern blos Musik sein wollen. Die Phantasie von Zellner besteht aus acht zusammenhängenden Variationen mit Finale. Der Componist schlägt dabei die spätere Beethoven'sche Weise ein, nur hin und wieder tritt das rein Formelle früherer Variationen hervor. Die vierte Variation erinnert allzu auffallend an einige Stellen der Symphonie in D (ohne Menuett) von Mozart. Der Name Phantasie ist bei dem Uebergehen der Variationen und bei der Freiheit, mit der das Thema behandelt ist, gerechtfertigt. Ich möchte das Ganze um etliche Blätter kürzer wünschen, dann würde es mich völlig befriedigen. — Die Stücke von F. Schulz treten sehr anspruchslos auf, machen aber einen guten Eindruck. Das erste Heft enthält vier einfache, hübsch gesetzte Ländler mit Coda, das zweite eine Tarantelle, welche ihrer aussergewöhnlichen Leichtigkeit wegen auch für den Unterricht gut zu verwerthen ist. Auch das Spinnerlied ist ganz hübsch gemacht; nur bedaure ich den Schreckschuss der beiden Schlussaccorde: *As‡ C‡*, der zwar nicht mehr ungewöhnliche, aber deswegen doch nicht schön ist, am wenigsten bei einem sonst so anspruchslosen Stücke. — Bezüglich der Suite von Damcke möchte ich wünschen, dass sie recht fleissig von solchen Musikern gespielt würde, denen nicht »Effect« das Erste ist. Ich rechne sie zur Hausmusik. Sie ist nicht schwer, erfordert aber einen gebildeten Spieler. Die erste Nummer ist ein Präludium in E-moll, kräftig und nicht sehr lang; die zweite eine gleichfalls kurz gehaltene Doppelfuge in E-dur, dreistimmig; das Contrasubject ist der Anfang der abwärtsgehenden chromatischen Scala; man sollte dies, als zu abgebraucht, nicht mehr benutzen. Der nun folgenden Menuett möchte ich etwas frischere Erfindung wünschen, zumal sie etwas länger ist. Die Chaconne schliesst das Werk recht hübsch ab. Noch ein Bedenken kann ich nicht unterdrücken. Dieser letzte Satz allein ist fast so gross wie die drei übrigen zusammen; dies lässt dieselben gleichsam als Einleitung erscheinen, und der letzte ist doch, seiner Natur gemäss, zu »leicht geschürzt«, als dass er so gewaltig eingeleitet sein, so sehr als Hauptsache und Quintessens des Ganzen dastehen dürfte.

II. Compositionen für Pianoforte zu vier Händen.

B. Damcke, Grosse Sonate, D-moll. Op. 44. (15)

G. Jensen, 5 Klavierstücke. Op. 2. (16)

In unserer Zeit eine Sonate zu schreiben, auch gar zu vier Händen, und vollends eine »grosse« — das ist ein Zeichen von Muth und zugleich von künstlerischem Ernste, dem man allein schon Anerkennung zollen muss. Bei alledem soll man eine Sonate aber nicht allzu gross machen. 33 Doppelseiten — das ist ein Umfang, den selbst ein Beethoven nur ein einziges Mal gewagt hat. Das Interesse so lange rege zu halten, dazu würde ausser der sehr bedeutenden Gestaltungskraft, welche Herrn Damcke zu Gebote steht, eine ebenso bedeutende Erfindungskraft gehören. Das Thema des ersten Satzes, Allegro D-moll, ist prägnant genug. Der Mittelsatz aber gleicht in seiner rhythmischen Hauptfigur derjenigen des Hauptsatzes so sehr:



dass es das Aussehen gewinnt, als habe der Autor mit Bewusstsein diese Aehnlichkeit gewählt. Da beide Figuren fleissig benutzt sind, so ist trotz aller interessanten Arbeit eine gewisse Monotonie nicht zu vermeiden. Das Scherzo, welches viel Schwung hat und sich rasch abwickelt, dürfte aufs erste Hören am entschiedensten gefallen. Der langsame Satz fesselt den, der nicht zu sehr nach Neuheit fragt, trotz seiner gedrückten Stimmung. Im letzten Satze, Allegro con fuoco, ist in der That Feuer und, wie im ganzen Werke von Anfang bis Ende, sehr tüchtige Arbeit. Er ist aber merklich länger als der erste, und wenn unsere grossen Meister äusserst selten ein solches Verhältniss eintreten liessen, so thun certo il lor perchè wie es im Figaro heisst. Trotz meiner Bedenken kann ich der Sonate das Prädicat eines in seiner Art bedeutenden Werkes nicht versagen; wir sind eben nicht reich gesegnet mit guter Originalmusik zu vier Händen. — Die fünf Stücke von Jensen haben folgende Titel: 1. Marsch, 2. Am Bache, 3. Scherzo, 4. Ballade, 5. Beim Wandern. Sie sind im besten Sinne modern, mässig schwer, für ihre Kleinheit originell genug, für beide Spieler interessant; hoffentlich erwerben sie sich recht viele Freunde. — Die Ausgaben sämmtlicher hier genannten Werke sind hübsch, nur bei A. Rée Op. 17 scheinen die ersten Seiten nicht sauber und die folgenden etwas eng gedruckt; dagegen sind die Werke des Rieter'schen Verlages fast Prachtausgaben zu nennen.

Schriften über Musik.

Gustav Jacobsthal: Die Mensuralnotenschrift des 12. und 13. Jahrhunderts. Berlin, Springer's Verlag. 1871. Lex.-8°. V, 86 S. und 14 lithographirte Tafeln. 1½ Thlr.

Diese ursprünglich als Inauguraldissertation erschienene Abhandlung verdient die Aufmerksamkeit der Geschichtsforscher wegen der Klarheit und Güte des Geleisteten, welches die Grundlagen zu weiteren und tieferen Forschungen der Musikgeschichte eröffnet. Ihre Einleitung und erstes Capitel hatte diese Zeitung 1870 Nr. 32—36 vorlläufig mitgetheilt; den inauguralen Schluss hat die nun buchliche Gestalt weggelassen, vielleicht weil er mehr intra muros domesticos des academischen Lebens gehörig schien: wir aber sehen ihn ans öffentliche Licht, weil er sowohl Quintessens des bereits Geleisteten als Programm und Vorspiel des Zukünftigen bringt, dessen Erfüllung wir der academischen Laufbahn des Verf. zuversichtig wünschen. Es sind folgende treffliche disputable Thesen, deren Eine sogar ein fermentum cognitionis für die beutige Tonlehre und Schule im Allgemeinen abgiebt:

1. Zwischen der griechischen Musik und dem ersten nachchristlichen Kirchengesange ist der Zusammenhang nachzuweisen aus der Gleichartigkeit des Tonsystemes — 2. Das Verständniss der Musik ist nicht durch technische Fertigkeit auf Instrumenten zu erreichen, sondern stützt sich vielmehr auf Kenntniss und Uebung der Vocalmusik — 3. Die Anwendung der Notenlinien, wie sie bei Hucbald und Guido

(12) Siehe schon Sp. 879 und die ausführlichere Besprechung desselben Werkes von S. B. Sp. 696 dieses Jahrg.

(13) Drei Charakterstücke. 1. Aelpler's Ruhe, 2. Kleine Tarantelle, 3. Spinnerlied für das Pianoforte componirt von Ferdinand Schulz. Op. 64. Magdeburg, Verlag der Heinrichshofen'schen Musikalienhandlung. (2330.) 3 Hefte. Fol. 43 S. 17½ Sgr.

(14) Suite (Präludium, Fuge, Menuett, Chaconne) für Pianoforte componirt von B. Damcke. Op. 52. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. (654.) Fol. 23 S. 4 Thlr.

(15) Grosse Sonate für Pianoforte zu vier Händen componirt von B. Damcke. Op. 44. Ebendas. (653.) Fol. 67 S. 3 Thlr. (Stephen Heller gewidmet.)

(16) 5 Klavierstücke zu vier Händen — von Gustav Jensen. Op. 2. Wien bei J. F. Gotthard. (432. 1874.) Fol. 21 S. 4½ Thlr.

Digitized by Google

v. Arezzo erscheint, ist wesentlich verschieden von der, welche sich bereits bei den ältesten Mensuralisten findet — 4. Keine der Handschriften der Ars Cantus mensurabilis des Franco v. Cöln stimmt in Betreff der Lehre von den Consonanzen und Dissonanzen überein mit dem Compendium discantus Magistri Francouis; weshalb der zweite dieser Tractate dem Verf. des ersten nicht zuzuschreiben ist — 5. Ebenso zwingt der Umstand, dass der Tractat des Johannes Ballox Abbreviatio Magistri Franconis in Lehre und Fassung nicht sowohl mit der Ars cautus mensurabilis als mit einer Anzahl anonymer Tractate derselben Zeit übereinstimmt, zu der Annahme, dass zur selben Zeit zwei Theoretiker Namens Franco gelebt haben.

Die Einleitung zeigt die Wichtigkeit des Gegenstandes, nämlich des Verständnisses der älteren Notenschrift für die gesammte Geschichtsforschung. Auch die griechische wäre mit herbeizuziehen, wenn nicht diese bereits von anderen, am gründlichsten letzthin von R. Westphal erläutert wäre, dessen Harmonik und Geschichte d. M. bereits gebührend anerkannt ist. — Der Einfluss des Griechischen auf das frühere Mittelalter ist unzweifelhaft, doch freilich weniger praktisch und productiv als der der plastischen und poetischen Denkmäler. Dies erklärt sich theils aus der Schwierigkeit des Verständnisses, theils aus dem mit den Kreuzzügen hervortretenden Bedürfnisse einer neuen Kunstgestalt, die der neuen Welt entspräche. So geschah es, dass die moderne Tonkunst allein von allen ohne classisches Vorbild, ihre eigene Bahn suchte, zwar auf langen dornigen Umwegen, aber ihres Zieles wohlbewusst: der mystischen Schönheit nachzuringen, die das innerste Herzleben der Völker zu Tage brächte und offenbarte, soweit überhaupt Mystisches offenbar werden kann. Jene Anfänge aufzuschliessen auf philologischem Wege durch rückwärtsgehenden Fortschritt [S. 6] ist ein werthvoller Beitrag gegeben in H. Bellermann's Mensuralnoten des 15., 16. Jahrhunderts. Indem unser jugendlicher Verf. in seines Meisters Spuren fortschreitet, ebnet er zugleich die Pfade für die zukünftige Forschung in den dunkelsten Regionen des 14., anderseits auch des 10. und 11. Jahrhunderts. Insonderheit die Naumannschrift, unerachtet mancher ehrenwerther Pioniere des Rückforschrittes, bedarf noch gründlicher Revision, um aller Orten gewiss zu werden, unter andern schon bei dem altbegsubten Volksliede Modus Ottinc, dessen Tonweise durch Coussemaker hergestellt, durch Chrysander gebilligt und anerkannt, doch keineswegs gesichert erscheint, da an keiner Neumenschrift weder Intervalle noch Rhythmus mit Klarheit zu ersehen sind.

Es gewährt ein eigenthümliches Interesse, der Entwickelung dieser Tonschriften nachzugehen. Den ungewissen fast durchaus an mündliche Tradition gefesselten Neumen folgen die objectiv buchstäblichen Singnoten; die Notationsarten halten gleichen Schritt mit der Wortschrift in dem Sinne, dass beide aus der helleren durchsichtigen Weise des 10. Jahrhunderts allmälig in Dunkelheit versinken bis zu den krausverschlungenen Figuren des 14., woraus sie sich wiederum im Geleise der mechanisch consequenten Formen des Buchdruckes seit dem 16. Jahrhundert zu immer wachsender objectiver Deutlichkeit erheben. Bezüglich des 10. Jahrh. insbesondere ist zu bemerken, wie die damals ins Abendland dringende indisch-arabische Zifferschrift der Guidonischen Scala etwa ein Halbjahrhundert vorarbeitet, um aus dem irrsale unbebüfflicher Vielheit zur einfachsten Zeichensetzung zu gelangen durch stetige Potenzirung der grundlegenden Reihen-Zahlen und Töne.

Nach Abschluss der Einleitung, die zugleich Uebersicht und Methode der Forschung darlegt, geben die folgenden Vorbemerkungen den geschichtlichen Ueberblick und den Grundriss des Mensuralsystems, dessen Betrachtung dreifach gegliedert die vorfranconische, die franconische, und eine zwischen beiden stehende Notation beschreibt. In der späteren Ausführung wird die franconische als die meistgesicherte und klargestellte vorausgenommen, nach ihr die weniger klare fast ein Menschenalter frühere des 12. s., zuletzt die chronologisch wahrscheinlich in der Mitte stehende des Quidam Aristotales, welcher vom Verf. des fremdeu Namens baiber psendonym genannt wird — ob mit Recht? es kommen seltsame Namen im Mittelalter vor. *)

Die Hauptschwierigkeit jener Notationen besteht darin, dass sie die rhythmischen Verhältnisse nicht so übersichtlich darstellen, wie wir nach unserer Notenschrift verwöhnt sind zu fordern. Es ist sowohl der rhythmische Grundriss wie die Figuration der Noten anders formirt als der unsere. Einfach im Principe, verwickelt in der Anwendung, giebt jenes System besonders in den höchst complicirten Regeln über modi **) und ligaturae zuweilen fast Unlösliches, zumal wo die Notenbeispiele unvollständig oder ungenau überliefert sind. Die ruhige und gründliche Darstellung des Verf. giebt ein möglich klares Einheitbild, löst viele Räthsel, gesteht aber den Mangel zu, dass die modi metrici einer Signatur entbehren (S. 7 unten, 19 Mitte vgl. S. 53), dergleichen die neuere Musik für Ton und Takt gleich in den Anfang stellt. Zu den übrigen Schwierigkeiten kommt noch, dass die Anzahl der modi nicht bei allen Lehrern dieselben sind. Es wäre daher bei gänzlich unbekannten und dazu anonymen Tonsätzen selbst bei diplomatischer Sicherheit des Zeitalters zuweilen unmöglich die metrischen Verhältnisse so sicher zu erweisen, dass man sie in moderne Taktfiguren übersetzen könnte: wenn hier nicht die Analogie nach den Regeln des Contrapunktes, die in den ältesten Zeiten einfacher und strenger gebalten wurden, dem Forscher zu Hülfe käme; ausserdem noch der Umstand, dass innerhalb Einer Melodie gewöhnlich nur Ein modus herrschte, etwaige Abweichungen aber durch gewisse Gesetze geregelt waren (S. 45. 46). — Jene Schwierigkeiten werden nun für die Weiterforschung um ein Erhebliches aufgeklärt durch die vom Verf. aufgestellte Schematisirung in drei Gruppen, nach Inhalt von zehn der bedeutendsten möglichst vollständig erhaltenen Schriftsteller, deren theils erneute, zum grösseren Theile erste Herausgabe wir dem grossen Sammelwerke von Coussemaker Scriptores de musica medii aevi verdanken.

Die metrische Zählung der Mensuralnoten geht aus von der Brevis als Einheit = tempus, unserer Ganznote vergleichbar; Longa ist das Dreifache der brevis, misst 3 tempora; Semibrevis ist die Theilung der brevis in zweifache Weise: Sem. major misst $^2/_3$ tempus, Sem. minor $^1/_3$ tempus. Weitere Theilung der Sem. in Minima und Semiminima kommt in diesem Zeitraume nicht vor, erscheint erst im 14. Jahrh. — Schon in diesen einfachen Grundlagen kündet sich die Dunkelheit an, welche in der zweifachen Sem. liegt, da die major und minor in der Schrift nicht unterschieden werden, sondern nach ihrer Stellung im modus; — dieselbe Unklarheit wächst, indem auch auch zweifache Brevis (br. recta 1 tp. — br. altera 2 tp.) und sogar zweifache Longa (lg perfecta 3 tp. — lg imperfecta 2 tp.) möglich werden. — Franco unterschied 5 modi metrici, die den antiken πόδες ῥυθμικοί ähnelu: | longa brevis — ∪ | br. lg ∪ — | lg br br — ∪∪ | br br lg ∪∪ — ; ausserdem | omnes longae — — — | omnes breves ∪∪∪ || doch war ihre Betonung

*) Wenn ein Capuziner des 19. Jahrhunderts in öffentlicher Predigt, wie wir triftig bezeugt wissen, einen Kirchenvater S. Aristoteles citirte, so mag der Capuziner nicht vollgültige Autorität sein. Dass aber die Scholastiker mehr auf Aristoteles schworen als auf die Bibel, rügten nicht blos die Reformatoren.

**) Modi *metrici* nämlich; es erscheint auffallend, dass diese nicht ausdrücklich gesagt wird zum Unterschiede der m. *ecclesiastici*, d. h. Kirchen-Tonarten modus dorius, phrygius .... aber selten werden wohl daraus Zweideutigkeiten entstehen, da beide ganz verschiedenen Materien angehörig in den Lehrsätzen nicht collidiren können.

Digitized by Google

und Gliederung abweichend von der antiken Art. Die Dreitheilung liegt überall zu Grunde, der Tripelrhythmus heisst Numerus perfectus — wie Spätere sagen: trias rhythmica ad similitudinem divinae trinitatis; während die Zweitheilung num. imperfectus hiess. Nach heutiger Auffassung würde eher der Zweitakt der vollkommene genannt werden, weil er dem Ur-Rhythmus des Pendelschwunges entspricht; was sich auch auf poetischem Gebiete bestätigt, da wenigstens die ältesten Metra des griechischen und deutschen Epos als dupla (quadrupla) gemessen werden; vielleicht deutet ein Aehnliches an, die Bemerkung Odingtons (S. 38 oben, nach Couss. Scr. I, 235), es sei die Longa bei früheren Componisten (priores organistae) zweizeitig gemessen.

Auf dem Grunde jener franconischen modi entwickelt sich nun durch 3 Jahrhunderte ein kunstreiches, immer schwierigeres System, welches noch erschwert wird durch die Lehre von den Ligaturen = figurae compositae — der Noten, die man brauchte um zu bezeichnen, dass die so verbundenen Töne auf Eine Silbe zu singen seien; man rückte sie näher aneinander, rechtwinklig oder schräg = ligatura recta, obliqua, und erfand dazu weitere Bestimmungen, wie sich der Zeitwerth der Einzeltöne innerhalb der Ligatur verhalte. Der allgemeine Gebrauch dieser kunstreichen, nicht immer consequent entwickelten compendiosen Schreibung verschwand erst allmälig im 16. Jahrhundert. Jene künstliche Schreibart der ersten Jahrhunderte klar zu machen ist dem Verf., namentlich auch in den beigegebenen lithographirten Beispielen anerkennenswerth gelungen. Die Früchte der mühevollen Vorarbeit werden nicht allein der äusseren Musikgeschichte, sondern der Kunst selbst und ihrer Uebung zu Gute kommen, wie denn schon bisher jede tiefere Forschung in den mittelalterlichen Schachten und Gängen neue Erzstufen zu Tage gebracht hat. *E. Krüger.* *)

*) Aus den Göttinger gelehrten Anzeigen 1871 Stück 44, S. 1729 bis 1735.

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **Berlin.** (Ignaz Brüll.) Montag den 11. Dec. veranstaltete Herr Ignaz Brüll, den wir vor einigen Wochen schon in dem ersten Abonnementconcerte der Berliner Symphonie-Kapelle ein Schumann'sches Concert vortragen hörten, ein eigenes Concert im Saale der Singakademie, in welchem er uns zunächst ein von ihm selbst componirtes Clavier-Concert in F-dur mit Orchester vorführte. Das Stück zeigt manche hübsche Erfindung, ist jedoch formlos und wild in der Modulation und in der Hauptstimme nicht claviermässig genug gehalten. Wir vermissten vor allem jene ungenehmen Passagen, durch welche sich z. B. Mozart's und anderer alterer Clavierconcerte so vortheilhaft auszeichnen, und in denen sich das Clavier von seiner besten Seite zeigen kann; statt dessen fast überall dicke und vollgriffige Accorde in wenig wohlklingendem Tonlagen! Die jüngeren Componisten componiren fast alle so, als wenn sie die Nachahmung *Lutzer* Muster absichtlich vermiedne. — Ausserdem spielte Herr Brüll *Beethoven's* Sonate in C-moll Op. 111 und *Robert Schumann's* Carnevel Op. 9. — Ein junger Berytonist, Herr Henschel, trug einige moderne Lieder vor.

* **Hamburg.** 8. Am 24. Nov. war eine Quartett-Unterhaltung der Herren Joachim, de Ahna, Rappoldi und Müller aus Berlin und gelangten Quartette von *Haydn* D-dur, *Mozart* C-dur und *Beethoven* Es-dur Op. 127 zur nahezu vollendeten Ausführung. — Im Stadttheater kam eine neue Oper »Die Rose von Bacherach«, Text und Musik von *L. Scherff* zur Aufführung und erfreute sich des Beifalls der Clique und der persönlichen Freunde des Componisten, aber nicht des besseren Theiles des Publikums. Text und Musik sind im höchsten Grade langweilig, und letztere in ihren besseren Theilen sehr stark an Weber, Spohr und Marschner erinnernd. Eigenes ist wenig in der Musik. — Am 28. Nov. war in der grossen Michaeliskirche eine Aufführung der grossen Messe in D-dur von *Beethoven* von der Singakademie im Verein mit dem Cäcilien-Vereine. Der Chor war ungefähr 350 Stimmen stark und seine klangwirkung eine durchgehends gute, namentlich klang der Sopran sehr schön; weniger gut wurde der Chor vom Orchester unterstützt, welcher wohl noch mehr Proben hätte gebrauchen können. Das Soloquartett Frau Alvsleben (Sopran), Frl. Voss (Alt), Herr Otto (Tenor), Herr Schulze (Bass) waren hier bereits bekannt und ganz gehörte Künstler und lösten ihre Aufgabe wie man es erwartet hatte, namentlich that Frau Otto-Alvsleben sich hervor, soweit diese unsanghare Musik einem schönen Gesange überhaupt erlaubt sich hervorzuthun. Das Violinsolo wurde von Herrn Böie sehr brav gespielt, doch wäre für den grossen Raum ein grösserer Ton zu wünschen gewesen. Das gemeinsame Zusammenwirken für den Zweck, nachträglich noch zu der Feier des Beethoven'schen Jubiläums zu veranstalten, hatte aber wenigstens äusserlich einen besonderen Erfolg, da die Kirche halb leer war, was merkwürdig ist, da der Voigt'sche Cäcilienverein immer die Kirche oder den Saal mit Sicherheit zu füllen pflegt, sobald er allein eine Aufführung macht. Die Stadtbahn hat allerdings weniger Glück, wie man sagt desshalb, weil sie ein exclusives Institut ist, Referent glaubt aber eher, dass es daher kommt, weil sie es an den nöthigen Uebungen fehlen lässt.

* **Copenhagen.** (6 Aug.) Des Hemh. Necker. wird von hier geschrieben: Der als ausgezeichneter populärer Liedercomponist und als Stifter und Dirigent des hiesigen Cäcilienvereins bekannte Titular-Professor Henrik Rung ist am 19. Dec., 64 Jahr alt, gestorben. Für den Cäcilienverein dürfte der Verlust zunächst ein unersetzlicher sein. Rung stammte mütterlicherseits von der bekannten schleswigschen Familie Ahlmenn ab. Während er als Operncomponist kein sonderliches Glück machte, haben seine Liedercompositionen hier eine ähnliche Verbreitung erreicht, wie Mendelssohn's und Schubert's in Deutschland. Einige haben die Bedeutung wirklicher allgemeiner Nationallieder erlangt. In Deutschland ist nur ein Heft seiner Lieder mit deutschem Texte in Leipzig bei Breitkopf & Härtel erschienen. Anderre italienische Compositionen, welche er hier herausgab, sind auf die ausverschämteste Weise von einem deutschen Musiklehrer mit Weglassung des Namens Rung's als Nachdruck wieder herausgegeben. Rung's Name knüpfte sich zunächst an den des Dichters Henrik Hertz, in dessen Schauspiel »Svend Dyrings Hus« er eine ausgezeichnete Musik geschrieben hat, die seiner Zeit bei der Aufführung in Berlin angetheilte Anerkennung fand und auch hier seinen Ruf begründete.

* **Leipzig.** —g. Die vierte Kammermusik-Soirée im Saale des Gewandhauses am 16. Dec. brachte uns als erste Nummer *Beethoven's* Quintett für Streichinstrumente (Op. 104, C-moll, nach dem Trio Op. 1, Nr. 3 vom Componisten bearbeitet); den Ausführenden gebührt besonderer Dank dafür, dass sie uns dieses herrliche Werk in lobenswerther Weise einmal wieder vorführten. Die zweite Nummer bildete *A. Rubinstein's* Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello (Op. 52 B-dur), die Pianofortepartie von Herrn Kapellmeister Reinecke gespielt. Das Werk, mehr ein aufgeputztes Clavierparadestück, ist seinen einzelnen Theilen nicht innerlich übereinstimmend, sogar hier und da sehr zerfahren, konnte uns nicht im mindesten erwärmen und freuten wir uns darauf, nach dem *Gehört* welch Werk zu hören, das uns nur durch seine übermässige Länge und Breitretung der Themen schliesslich etwas die Geduld raubte: so war das Octett für Streichinstrumente, Clarinette, Fagott und Horn Op. 166, aus sechs Sätzen bestehend: 1. Adagio, Allegro, 2. Andante, 3. Allegro vivace, 4. Andante con Variazioni, 5. Menuette Allegretto, 6) Andente molto, Allegro. Der vierte und fünfte Satz, welche in der Wiener, nach des Componisten Tode herausgegebenen Original-Ausgabe fehlen, wurden nach der erst jetzt in Berlitur und Stimmen bei C. F. Peters erschienenen Ausgabe hier zum ersten Male zur Ausführung gebracht. Die Mitwirkenden in dieser Soirée waren ausser Herrn Kapellmeister Reinecke die Herren Concertmeister David und Röntgen (Violine), Hermann und Thümer (Viola), Hegar (Violoncello), Storch (Contrabass), Landgraf (Clarinette), Weissenborn (Fagott) und Gambert (Horn).

* **Rotterdam.** Von dem von Woldemar Borgiel geleiteten Gesang-Verein werden im Laufe dieses Winters drei Concerte gegeben werden, in welchen folgende Werke zur Aufführung kommen: I. Judas Maccabaus von *Händel*, II. Schicksalslied von *Brahms* (erscheint jetzt bei Simrock in Berlin). Salve regina von *Wüllner*, Lobgesang von *Mendelssohn*, III. Matthäus-Passion von *J. S. Bach*.

* **Schwerin,** 40 Dec. Die zweite Soirée für Salon- und Kammermusik im Saale des Hoftheaters brachte ein Novität: Suite in Cavonform für Streichinstrumente von *Grimm*, eine ganz vorzügliche Composition, die in hohem Grade nicht nur von der trefflichen Begabung ihres Autors zeugt, sondern vor Allem sehr bedeutendes Geschick in Behandlung formeller Fassung documentirt. Genannte Suite wurde vorzüglich gespielt und besonders beifällig aufgenommen. Die weiteren Vorkommnisse des Abends waren *Beethoven's* Trio Op. 70 in Es und Solostücke für Pianoforte von *Schumann* (aus den Phantasiestücken) und Nr. 2 aus den Albumblättern von *Kirchner*, vorgetragen vom Hofkapellmeister Schmitt. Ausserdem sang Bill Lieder von *Rubinstein*, *Schubert* und *F. v. Holstein* in einer Weise, welche kurzweg als vollendet zu bezeichnen.

Digitized by Google

* **Wien.** Der Wiener Männergesang-Verein hat in einer stattgefundenen Versammlung beschlossen, die Schubert-Feier im Monat Mai zu begehen, den Tag der Enthüllung des Monuments, welcher erst später definitiv bestimmt werden soll, mit einem grossen Festconcerte und einer Festliedertafel zu feiern, zu welcher auch andere Vereine geladen werden. Zur bleibenden Erinnerung an diesen Festtag wird eine Medaille geprägt.

Vermischte literarische Mittheilungen.

Im Verlage von *J. P.* Gotthard in Wien erscheint demnächst ein Werk von Eduard Schütte, dem Musikreferenten der »Presse«, unter dem Titel: »Die päpstliche Sängerschule in Rom, genannt die Sixtinische Kapelle. Ein musikalisch-historisches Bild.« In einer Notiz über dieses Werk in der »Presse« wird der Inhalt dahin angegeben: »Der Verfasser führt uns auf die ersten schüchternen Anfänge der Sixtinischen Kapelle zurück, beschreibt ihr allmäliges Wachsthum, ihre Wechselfälle, ihre Einrichtung und schliesst seine Geschichte mit dem musikalischen Höhepunkte des Institutes zur Zeit Palästrina's, welcher die künstlerische Summe aus dem in der Kapelle gepflegten Gesange zog. — Man wird aus seinem Buche ersehen, wie jene von classischem Alterthume ausgehende Bewegung, die man Renaissance zu nennen übereingekommen ist, in der Musik ungleich früher eingetreten, als in den übrigen Künsten; man wird weiter ersehen, wie unsere beiden modernen Tongeschlechter aus den alten christlichen Psalmen wieder hervorgegangen, und wie aller polyphone Gesang seine Entstehung dem gregorianischen Stile verdankt. Es ist eben der durchgeführte Satz, dass die Sixtinische Kapelle die Mutter der modernen Musik.«

ANZEIGER.

[240] Bei *M. Schloss* in **Ofen** erschien:

30 Lieder von Franz Schubert
für Pianoforte übertragen
von **Stephen Heller.**
Neue Ausgabe in einem Bande.
Preis netto 2 Thaler.

[241] **Billige Prachtausgaben.**
Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur,
durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

G. F. Händel's Werke.
Clavier-Auszüge, Chorstimmen und Textbücher.
Uebereinstimmend mit der Ausgabe der Deutschen Händel-Gesellschaft.
Bis jetzt erschienen:

Acis und Galatea.*
Clavier-Auszug 22½ Ngr. n. Chorstimmen à 5 Ngr. n.
Athalia.*
Clavier-Auszug 22½ Ngr. n. Chorstimmen à 6 Ngr. n.
Belsazar.*
Clavier-Auszug 1 Thlr. n. Chorstimmen à 9 Ngr. n.
Cäcilien-Ode.
Clavier-Auszug 15 Ngr. n. Chorstimmen à 6 Ngr. n.
Dettinger Te Deum.
Clavier-Auszug 18 Ngr. n. Chorstimmen à 5 Ngr. n.
Israel in Aegypten.*
Clavier-Auszug 22½ Ngr. n. Chorstimmen à 15 Ngr. n.
Judas Maccabäus.*
Clavier-Auszug 22½ Ngr. n. Chorstimmen à 7½ Ngr. n.
Samson.*
Clavier-Auszug 22½ Ngr. n. Chorstimmen à 7½ Ngr. n.
Saul.*
Clavier-Auszug 22½ Ngr. n. Chorstimmen à 7½ Ngr. n.
Theodora.*
Clavier-Auszug 1 Thlr. n. Chorstimmen à 7½ Ngr. n.
Trauerhymne.
Clavier-Auszug 15 Ngr. n. Chorstimmen à 7½ Ngr. n.
Textbücher zu den mit * bezeichneten Werken à 2 Ngr. n.

Indem ich mir erlaube, auf diese billige und correcte Prachtausgabe aufmerksam zu machen, bemerke ich, dass dieselbe die einzige Ausgabe ist, welche mit der Partitur der Deutschen Händel-Gesellschaft völlig übereinstimmt, weshalb ich sie ganz besonders auch zum Gebrauche bei Aufführungen empfehle.

[242] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Joseph Greith.
Zwölf dreistimmige Lieder
für zwei Soprane und Alt
vorherrschend religiösen Inhaltes für die oberen Classen der Knaben- und Mädchen-Schulen, wie auch anderer Singvereine als Vorbildung für den höheren Chorgesang.
Preis netto 6 Ngr.

Nr. 1. Sonntags-Morgen-Andacht: »Gottesstille, Sonntagsfrühe«, von Max von Schenkendorf. Nr. 2. Der Abendstern: »Abendstern, ach wie gern«. Nr. 3. Sonntags-Gruss: »Der Sonntag ist gekommen«, von Hoffmann von Fallersleben. Nr. 4. Weihnachts-Freude: »Der Winter ist gekommen«, von Robert Reinick. Nr. 5. Frühlingslust: »O der blaue, blaue Himmel!« von O. F. Gruppe. Nr. 6. Frühlingsträumen: »Rosenschein und Blüthenregen leicht auf allen grünen Zweigen«, von Hermann Rollet. Nr. 7. Weihnachtslied: »Uns kam ein Schiff gefahren«, von Peter Gail Morel. Nr. 8. Ein Trostsprüchlein: »Lass dich nur nichts dauern«, von P. Flemming. Nr. 9. Jugendfestlied: »Wir feiern heut' das Jugendfest«. Nr. 10. Oster-Gewissheit: »Frühlingssonne! Fest der Wonne!« von Wieser. Nr. 11. Weihnachts-Jubel: »Empor zu Gott, mein Lobgesang!« von Fr. A. Krummacher. Nr. 12. Die Engelsharfe: »Kennst du die goldne Harfe«, von J. N. Vogl.

Achtzehn dreistimmige Lieder
für zwei Soprane und Alt
vorherrschend religiösen Inhaltes (worunter sechs Marienlieder) für die oberen Classen etc.
(Seinem Freunde Ludwig Rotschi, Gesangdirector in Solothurn.)
Preis netto 6 Ngr.

Diese Sammlung enthält vorstehende zwölf Lieder nebst folgenden Marienliedern:

Nr. 1. Die ruhmwürdige Jungfrau: »Ihr Engel dort oben«. Nr. 2. Ave Maria: »Die Nacht entfliehet, der Morgen glühet«. Nr. 3. Die Zuflucht der Sünder: »Maria, hilf mir flehe'n«. Nr. 4. Die Hilfe der Christen: »Fromme Lieder grüssen dich«. Nr. 5. Ave Maria: »Gegrüsst seist du, Maria«. Nr. 6. Das Gnadenbild: »War mir jüngst so weh zu Muthe.

Dieser Nummer liegen **Titel** und **Inhaltsverzeichniss** des Jahrgangs 1871 für diejenigen Abonnenten bei, welche den vollständigen Jahrgang bezogen haben.

Hierzu eine Beilage von **Johann André** in Offenbach a. M.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 16. — Redaction: Caristrasse 5.

Digitized by Google

UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 02542 4782
B 1,277,710

Digitized by Google

Digitized by Google